

Teatro e Embriaguez

Uma perspectiva da atividade artística a partir de Nietzsche e Artaud

Joana Levi Mortera de Rezende

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética

Outubro de 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Filosofia – Estética, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Maria João Mayer Branco.

Para Rita e Penélope.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria João Mayer Branco pela orientação rigorosa e amorosa e por suas aulas inspiradoras.

Ao Professor Doutor João Constâncio por todo apoio e estímulo desde a minha chegada à universidade e por suas aulas sempre entusiasmantes.

À Paula, Isabel, Leonardo e Júlia pela amizade e escuta generosa.

À Marcela e Lucía pela leitura atenta e interlocução instigante.

À Ginetta e Sérgio pelo cuidado sempre presente mesmo à distância.

Ao Bruno pela fraternidade.

À Rita pelo amor vibrante e pelo apoio fundamental e diário.

À Penélope pela vida transbordante.

TEATRO E EMBRIAGUEZ

Uma perspectiva da atividade artística a partir de Nietzsche e Artaud

JOANA LEVI MORTERA DE REZENDE

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: crueldade, embriaguez, forças, imitação, teatro, Artaud, Nietzsche.

Esta dissertação pretende relacionar o pensamento de Nietzsche sobre a tragédia grega com o de Artaud sobre o Teatro da Crueldade, essencialmente a partir das obras *O Nascimento da tragédia* e *O Teatro e seu Duplo*. Ao associar conceitos desse filósofo ao pensamento/obra deste artista, tem-se como objetivo geral pensar o jogo de forças envolvido na criação de uma linguagem artística, como um campo de intensificação afetiva, ou ainda, como um cultivo da embriaguez. A primeira parte da dissertação aborda a n' *O Nascimento da Tragédia*, a defesa nietzschiana de que o acordo dissonante entre as forças opostas dionisiaca e apolínea é constitutivo da tragédia. Procura-se analisar, então, como essas forças primordiais se manifestam no corpo enquanto impulsos artísticos imediatos, análogos aos processos da embriaguez e do sonho. E reflete-se, também, sobre a figura paradigmática do artista trágico, capaz de jogar com a embriaguez, performar o informe ou representar o irrepresentável. Ressalta-se ainda que a afirmação nietzschiana da tragédia como campo de intensificação (dionisiaca-apolínea) opõe-se à invasão da força socrática no palco trágico, isto é, à representação racionalista que privilegia o entendimento em detrimento do acontecimento. Na segunda parte da dissertação, a análise sobre as forças postas no nascimento e na morte da tragédia, abre dois caminhos principais de investigação sobre o teatro artaudiano. Em primeiro lugar, busca-se analisar em que medida a luta de forças entre crueldade e linguagem é determinante na concepção do Teatro da Crueldade. Esse campo de luta apresenta-se na evocação de um teatro cruel capaz de ativar uma linguagem concreta e mágica que se opõe radicalmente à estética racionalista do teatro moderno burguês. Em segundo lugar, procura-se abordar de que modo o ator artaudiano joga com essas forças conflitantes. Em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud enuncia a geração de um corpo duplo, ao mesmo tempo físico e afetivo, que permite pensar a prática do ator como um cultivo da embriaguez. A análise da dualidade entre princípios desproporcionais permite, portanto, abordar as relações entre as noções de embriaguez, sonho e imitação em Nietzsche e as de crueldade, magia e duplo em Artaud. Por fim, através da análise da peça radiofônica de Artaud, *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, pretende-se dar a ver o jogo de forças implicado nas propostas do Teatro da Crueldade, destacando o engendramento do *corpo sem órgãos* como expressão máxima da luta de Artaud com a linguagem e como concretização de suas propostas enunciadas em *O Teatro e seu Duplo*.

THEATRE AND INTOXICATION

A perspective on artistic activity departing from Nietzsche and Artaud

JOANA LEVI MORTERA DE REZENDE

ABSTRACT

KEYWORDS: cruelty, intoxication, forces, imitation, theatre, Artaud, Nietzsche.

This dissertation intends to correlate Nietzsche's work on Greek tragedy with Artaud's Theatre of Cruelty, departing primarily from *The Birth of Tragedy* and *The Theatre and its Double*. By associating Nietzsche's philosophy with Artaud's thought/work as an artist, it is proposed to consider the interplay of forces in artistic language as a field of affective intensification or as cultivation of intoxication. In the first part of this work, we will depart from *The Birth of Tragedy*, where Nietzsche argues that tragedy is constituted by a dissonant agreement between Dionysian and Apollonian conflictive forces. Departing from this constitutive reading, we will analyse how these primordial forces manifest themselves in the body as immediate artistic impulses, analogous to the process of intoxication and dreaming. We will also reflect on the paradigmatic figure of the tragedy artist, one that is capable of playing with intoxication, performing the formless or representing the unrepresentable. It will be highlighted that Nietzsche's affirmation of tragedy as a field of (Dionysian-Apollonian) intensification is opposed to the invasion of tragedy by Socratic forces, there is, a rationalist representation that privileges understanding over the event.

In the second part of this research, the analysis of forces convoked by both the birth and death of tragedy will open two main tracks to our investigation on Artaudian theatre. First, we will analyse to what extent the struggle between cruelty and language is decisive to the conception of the Theatre of Cruelty. The evocation of a cruel theatre, one that is able to activate concrete magical language, is radically opposed to a rationalist aesthetics that dominates modern bourgeois theatre. Secondly, we will question the Artaudian actor and how he/she plays with these conflicting forces. In *The Theater and its Double*, Artaud enunciates the generation of a double body, both physical and affective, which allows one to think the actor's practice as a cultivation of intoxication. This analysis on duality between disproportionate principles allows, therefore, to establish a comparison between Nietzschean concepts of intoxication, dream and imitation, side by side with Artaudian proposals on cruelty, magic and doubles. To conclude, we will address and comment on Artaud's radiophonic play *To Have Done With the Judgment of God* as practical exposure of *The Theatre of Cruelty* and *The Theatre and its Double*'s proposals, generating the *body without organs* as the ultimate expression of Artaud's struggle with language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: A TRAGÉDIA E A LUTA DE FORÇAS EM NIETZSCHE.....	14
1.1) O dionisíaco e o apolíneo n'O Nascimento da Tragédia.....	17
1.2) Os estados do sonho e da embriaguez.....	20
1.3) Dualidade e imitação	24
1.4) Uma representação monstruosa?	32
1.5) O jogo do artista com a embriaguez.....	35
CAPÍTULO 2: ARTAUD, A CRUELDADE E O TEATRO	40
2.1) Uma linguagem mágica.....	45
2.2) O jogo (com a embriaguez) da crueldade.....	49
2.3) Representação cruel (ou o lugar vazio da representação)	52
2.4) A imitação das forças afetivas	60
CAPÍTULO 3: PARA ACABAR COM OS ORGANISMOS DE PODER.....	68
3.1) Sobre uma obra sem órgãos.....	72
BIBLIOGRAFIA	82

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende abordar o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e o do ator, poeta, encenador, escritor francês Antonin Artaud (1896-1948), a partir de suas visões sobre a arte, especificamente, sobre o teatro e a arte do ator. Para isso, parte-se de uma proposta primordial em suas obras: a busca por pensar a arte pela perspectiva da vida. Isto é, a arte *sob a ótica da vida*¹, segundo Nietzsche, ou “que obedece a todas as exigências da vida”² como diz Artaud.

De formas singulares, ambos autores buscaram borrar as fronteiras estabelecidas entre arte e vida, e entre cultura e natureza, por meio de uma abordagem “genética” do teatro e da atividade artística que associa criação artística e criação natural (nascimento, fertilidade, procriação, gestação, parto, dor, prazer, perigo). Em Nietzsche, (1º) pela afirmação de uma luta amorosa entre as forças artísticas primordiais e (2º) pela consagração do dionisíaco como símbolo máximo da procriação e dos *mistérios da sexualidade*³; e em Artaud, (1º) pela relação, ao mesmo tempo mágica e necessária, entre teatro/linguagem e crueldade/corpo e (2º) pela convocação de um processo que exige do artista/ator a gestação de um corpo metamórfico, um *corpo sem órgãos*.

Em ambos os autores, a defesa de uma arte regida pela vida celebra um radical antagonismo à cultura moderna e àquilo a que Nietzsche chamou a sua força socrática, decadente, encarnada nas artes pela figura do burguês ou do homem culto. A luta entre forças plurais, opostas e complementares em Nietzsche (dionisíaca-apolínea) e em Artaud (crueldade-linguagem), constitui-se como campo vital afirmativo de regeneração da cultura, do teatro, do corpo.

O pensamento destes autores, respectivamente, sobre a tragédia grega e o Teatro da Crueldade, serão pilares desta dissertação, que tem como fontes principais *O Nascimento da Tragédia* e *O Teatro e seu Duplo*. A partir deste recorte pretende-se perscrutar como os autores caracterizam as forças vitais, de que modo elas seriam constituintes da atividade

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*, tradução J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p.15. Doravante, NT, seguido da página desta edição.

² ARTAUD, Antonin *O Teatro e seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1999, p.114. Doravante, TD, seguido da página desta edição.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*, tradução Paulo César de Souza, Companhia das Letras, São Paulo, 2006, p.66. Doravante, CI, seguido da página desta edição.

artística, e em que medida as forças de procriação da natureza, de geração, cultivo e (re)produção se forjariam como fontes de valoração (avaliação) tanto da arte quanto da vida.

Antes de avançar, algumas considerações pessoais que orientaram esta pesquisa e que permitem contextualizar as escolhas bibliográficas.

Em primeiro lugar, a proposta de pensar o teatro em Nietzsche e Artaud parte de uma afinidade com os meus interesses como artista (performer e criadora) no campo das artes performativas. Esta afinidade poderá ser traduzida, em poucas palavras, pela busca de uma perspectiva regenerativa da atividade artística. Como uma vereda que se cava em meio a um grande sertão⁴, os caminhos pelos quais uma perspectiva se pode constituir (ou não), só podem ser traçados por gestos singulares e experimentais. É nesse tatear da experiência que tentei analisar e desdobrar as leituras de Nietzsche e Artaud, elegendo elementos, conceitos e procedimentos que se afinam com minhas atuais investigações artísticas sobre possibilidades práticas de se gerar uma cena/espço/mundo de intensificação afetiva. Isto significa também que, metodologicamente, tomei como campo privilegiado de investigação, o diálogo com visões filosóficas e poéticas da cena que convocam o corpo do ator/performer como um operador de forças afetivas, tendo encontrado na interpretação deleuziana da filosofia da natureza de Nietzsche⁵ elementos fundamentais de conexão com o corpus afetivo do teatro artaudiano

Em segundo lugar, é importante assinalar que esse caminho processual me levou a subtrair, intencionalmente, partes importantes do pensamento destes dois autores principais. Por um lado, porque esta pesquisa não se propõe a fazer uma análise histórica e comparativa da abordagem de Nietzsche e Artaud sobre o teatro. Por outro lado, porque optei por privilegiar, em Nietzsche, a análise sobre a dualidade conflituosa das forças dionisíaca e apolínea, de modo a investigar, a partir dessa dualidade, os modos de operação e os procedimentos artísticos de Artaud, ou ainda, como este artista cultiva forças primordiais e as transforma em linguagem artística.

Em terceiro lugar, é importante notar que optei também por não tratar do papel de Wagner e do Musikdrama no pensamento nietzschiano sobre o teatro e a tragédia e que apenas

⁴ Evoca-se aqui uma imagem do romance *O Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa.

⁵ Cf. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e a filosofia*, tradução de Maria de Toledo Barbosa e Ovídeo de Abreu Filho, n-1 edições, São Paulo, 2018.

indiquei a influência de Schopenhauer na obra inaugural de Nietzsche. Tão pouco abordei a vastidão dos escritos artaudianos, mas sim os seus textos dedicados ao teatro que relevam uma perspectiva de Artaud sobre as forças que constituem e movem seu Teatro da Crueldade. Acredito que essas “amputações” afirmam também uma ótica de artista, ou seja, buscam dar relevo a aspectos “intestinais” dos processos de criação de uma obra/linguagem artística, compondo e analisando conceitos de Nietzsche sobre a tragédia, numa relação horizontal com noções, manifestos, procedimentos e operações artísticas que, em Artaud, modelam uma poética singular da cena.

Estruturalmente, esta dissertação está dividida em três capítulos:

O primeiro capítulo buscará destacar elementos e conceitos-chave do pensamento nietzschiano sobre a tragédia e o artista trágico: (1) a luta primordial entre as forças dionisíaca e apolínea, (2) o modo como estas forças atuam na fisiologia como impulsos artísticos imediatos, (3) a dualidade de forças e a imitação na representação trágica (4) a tragédia como campo de cultivo da vitalidade em oposição à representação racionalista, (5) o jogo do artista trágico com a embriaguez.

O segundo capítulo abordará aspectos estruturantes do projeto teatral artaudiano e o modo como se conectam aos conceitos nietzschianos analisados no primeiro capítulo. Resumidamente esses aspectos são: (1) o Teatro da Crueldade e sua linguagem mágica, (2) a embriaguez da crueldade e a luta com a linguagem/cultura racionalista, (3) a auto-representação cruel e a palavra afetada, (4) o duplo corpo do ator.

Enfim, no terceiro e último capítulo se fará uma análise da peça radiofônica de Artaud, *Para acabar de vez com o juízo de Deus*⁶. Através desse estudo de caso pretende-se dar a ver as propostas e elementos do Teatro da Crueldade em operação, em obra. O engendramento do *corpo sem órgãos* é destacado na análise da peça enquanto expressão máxima da luta de Artaud com a linguagem e como concretização das propostas enunciadas por Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, nomeadamente, a operação “mágica” (de ligação) entre corpo físico e corpo afetivo, a configuração de um corpo, ao mesmo tempo, metamórfico e singular, vibratório e cruel, e por fim de um corpo-palavra.

⁶ Cf. ARTAUD, Antonin. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, seguido de *O Teatro da Crueldade*, tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes, &ETC Publicações Culturais Engrenagem, LDA, Lisboa, 1975. Doravante, PJD, seguido da página desta edição.

Irei agora fazer um percurso em torno de temas importantes dentro dos quais a leitura de ambos autores orbita.

A tragédia e o teatro da crueldade

N’*O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, a tragédia ática é gerada por um acordo conflituoso entre duas forças artísticas - a apolínea e a dionisiaca - ditas primordiais por estarem postas na natureza, na vida, e também por agirem no corpo humano como impulsos artísticos imediatos. Posto isto, a capacidade do artista de jogar com estes impulsos para criar obras de arte indicia a potência criadora da própria vida. Em *Tentativa de Autocrítica*⁷, o autor enfatiza que a tese de seu primeiro livro apresenta-se como uma “metafísica de artista” ou uma forma de justificação da vida como fenômeno estético, na medida em que o valor *vida/natureza* determina-se pela potência artística, criadora, regeneradora da vida, pela vontade de vida (e não por uma validação moral).

Em contraponto a essa perspectiva do teatro trágico como vontade de vida, Nietzsche expõe também n’*O Nascimento da Tragédia* o processo de desligamento (ou de morte) que a arte sofreu ao longo da história em relação a seus impulsos vitais. A cultura moderna, que ele designa como *decadente*, seria resultado da influência determinante da figura de Sócrates no seio da civilização europeia, dita ocidental. Isto significa, segundo o autor, que a *consideração socrática* ou *teórica* do mundo substituiu a *consideração trágica* ao inserir no interior da tragédia a “figura demoníaca” do *homem teórico*⁸. Nietzsche identifica indícios do “trágico fim da tragédia” desde Sófocles, mas defende que ele acontece definitivamente a partir de Eurípedes, pois identifica na obra deste último tragediógrafo uma infiltração incontornável da força racionalista socrática na estrutura da tragédia que eclipsa progressivamente o *pathos* dionisiaco (o mistério, a música, o coro ditirâmico) para valorizar o elemento dramático e enfatizar o entendimento da história por parte do espectador. Nietzsche compreende, como veremos, este processo como uma “expulsão” de Dioniso que

⁷ Cf. NT, p.13-23.

⁸ Ibidem, p.92.

acarretou também o desaparecimento do *epos* apolíneo, e forjou um novo estilo de representação desvinculado das duas forças artísticas primordiais.⁹

Ora, a partir da visão nietzschiana da arte n’*O Nascimento da Tragédia*, poder-se-ia imaginar a alegoria de um globo-mundo movido pelas duas forças artísticas primordiais. Do Pólo A emanaria uma intensa e nítida visão das formas - o apolíneo “princípio de individuação” que confere aparência, liberdade onírica e distância diante das agitações do real -, enquanto que, do Pólo D, vibraria o arrebatamento extático da força dionisíaca que mergulha os corpos no esquecimento de si, fazendo-os romper limites e medidas estabelecidas, ou seja, a embriaguez dionisíaca que irradia a intensidade dos afetos, a pura sensação sem nome ou imagem.

Diante desta alegoria seria possível associar o teatro proposto por Artaud à explosão anárquica do pólo dionisíaco. O que não seria em si mesmo equivocado, pois, embora Artaud não evoque o dionisíaco em seus escritos, as ressonâncias deste conceito nietzschiano nas noções artaudianas de crueldade e *corpo sem órgãos* são incontornáveis, como se verá adiante. Porém, para além de relacionar a potência da poética teatral artaudiana com a potência de criação/destruição e fertilidade da força dionisíaca, é importante identificar a força apolínea no processo de (des)construção da linguagem proposto por Artaud, ou seja, diagnosticar seu rigor, sua capacidade de dar forma às visões, de jogar com o sonho e a embriaguez, como diria Nietzsche. Para isso, deve levar-se em conta que o poder apolíneo também é tratado por Nietzsche como um modo de embriaguez do olhar¹⁰ e que este modo de intensificação da visão coloca em jogo a própria capacidade de imitar, montar/compor signos, o que na atividade do artista reflete-se em sua *luta com a linguagem*.

De fato, se não houvesse a conjunção de ambos impulsos (dionisíacos e apolíneos) em Artaud, possivelmente este teria sido tragado pelo caldo caótico da loucura (também dionisíaca) e sua expressão não emergiria como linguagem artística. O que acontece porém, é o contrário, quer dizer, com a loucura (e, talvez, inclusive pelo desenvolvimento de uma visão

⁹ NT, p.80: “Assim, o drama euripídiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco.”

¹⁰ CI, p.69.

extraordinariamente lúcida impulsionada pela loucura¹¹) Artaud não deixa de produzir artisticamente, e ainda mais, de criar uma linguagem singular.

É neste contexto que a noção nietzschiana de embriaguez é aqui uma chave para investigar a presença desses dois impulsos, apolíneo e dionisíaco, nas propostas de Artaud para o *Teatro da Crueldade*. Contudo, as ressonâncias que se podem encontrar entre conceitos de Nietzsche e Artaud não visam estabelecer uma filiação entre os autores, mas sim uma parceria fértil, onde a linguagem/experiência artística de Artaud possa iluminar aspectos do pensamento filosófico de Nietzsche sobre a arte/teatro e vice-versa.

Um corpo de ator

Como o teatro trágico para Nietzsche, em Artaud o Teatro da Crueldade também exige a conexão da arte com seus impulsos e forças vitais ao evocar a crueldade como “turbilhão de vida”. Por outro lado, e ao mesmo tempo, em *O Teatro e seu Duplo* Artaud também condena a racionalização do teatro, a submissão da cena ao entendimento de um texto e sua representação naturalista e psicológica: “Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter(...)”¹². Como em Nietzsche, para Artaud a arte origina-se na própria vida, na dor implicada em sua criação, na crueldade que age na criação (e destruição) da natureza/corpo. Em poucas palavras, naquilo que Artaud chama de “apetite de vida”¹³. Assim, caberia ao artista o desafio de encontrar os *meios* para catalisar a intensidade posta nesta conexão primordial.

É preciso relevar ainda que abordarei o pensamento de Artaud sobre o teatro elegendo como perspectiva privilegiada a sua experiência artística enquanto ator-poeta. Como um artista que escreve *com* o corpo, que pensa a cena (e o mundo) a partir de uma poética do corpo e para o corpo¹⁴. Esta escolha dirige internamente esta pesquisa no sentido de pensar o

¹¹ Cf. FELICIO, Vera Lúcia Gonçalves. *A Procura da Lucidez em Artaud*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.

¹² TD, p.119.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Cf. SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*, tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr., L&PM Editores, São Paulo, 1986, p.30.

teatro pela perspectiva deste corpo artaudiano, corpo metamórfico, composto¹⁵, físico-afetivo, *duplo*, que pensa a cena como *espaço do corpo*, acontecimento vivo, onde o ator age não apenas como “instrumento” (um executante de uma visão/pensamento), mas como um corpo que encarna “músicas” (devires, “espectros plásticos”, impulsos vitais).

A respeito da relação entre corpo e crueldade no teatro artaudiano, Gilles Deleuze afirma que “(...) a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de algo horrível, para passar a ser unicamente a acção das forças sobre o corpo, ou a sensação (...)”¹⁶. Este “corpo-sensação” de que fala Deleuze evoca o que Artaud chamou de *corpo afetivo* do ator, um duplo do corpo empírico, por meio do qual o ator se exercitaria e atuaria como um *atleta do coração*¹⁷.

Representação e imitação

As problematizações sobre a noção de representação estão no cerne das questões que se levantará sobre o corpo metamórfico do ator, e conectam-se controversamente com os temas da imitação e do artista como *médium*, fundamentais n’*O Nascimento da Tragédia*: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’ (...)”¹⁸, afirma Nietzsche. Abordarei, portanto, a problemática questão da mimese nesta obra onde o filósofo sustenta que a imitação seria o *meio* principal do artista jogar com as forças artísticas e suas manifestações fisiológicas. Paralelamente, colocar-se-á em questão se a noção de imitação presente n’*O Nascimento da Tragédia* está ou não em consonância com a produção dos *duplos* artaudianos. Pois, como se verá, o artista também evoca a imitação entre as capacidades necessárias ao ator quando afirma, em seu ensaio *Um Atletismo afetivo*, que o *corpo afetivo* seria como um “Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade.”¹⁹

Minha abordagem sugere que a noção de imitação está presente no pensamento sobre o teatro em ambos autores, não no sentido platônico de mimese, como cópia ou simulacro, e

¹⁵ Ou paradoxal. Cf. Gil, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2001.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.52.

¹⁷ TD, p.151.

¹⁸ NT, p.32.

¹⁹ TD, p.153.

nunca como representação naturalista da realidade cotidiana, mas como imitação da “capacidade produtiva da natureza”²⁰, como teria proposto Aristóteles em sua *Física*. Contudo, se verá também que tanto Artaud, como Nietzsche, rejeitam a noção de mimese proposta na *Poética* aristotélica onde a imitação parece estar ao serviço da ação, da história, dos caracteres. Ambos negam que a representação seja matriz do teatro/tragédia, quando entendida como uma cópia de ações reais ou de uma história previamente estabelecida e anterior à representação teatral propriamente dita. Tanto para Nietzsche como para Artaud, a representação ou a dramatização implicam, antes, a intensidade do acontecimento vivo, o *pathos* (o corpo, a música, a vibração, a crueldade, a sensação). Também por esta razão, ambos afirmam a força-vida como seu elemento primordial, como valor “superior” ou “anterior” em relação à linguagem.

Contudo, isto não significaria uma eliminação da linguagem, mas sim que toda linguagem/símbolo/representação precisaria nascer e desenvolver-se como aparição desta força-vontade-vida. Neste sentido, a força de imitação que configuraria formas/imagens/palavras, seria, como afirma Nietzsche, um “apetite primevo pela aparência”²¹. Pois, justamente, neste combate, nesta fricção entre forças (vontade e aparência, segundo Nietzsche; crueldade e linguagem, segundo Artaud) residiria a potência da tragédia ática e do teatro da crueldade. A representação trágica e a representação cruel apresentam-se como monstruosas na medida em que deformam/reformam, ou ainda, regeneram a própria noção de representação.

Para desenvolver este ponto será convocado aqui o ensaio *O teatro da crueldade e o fechamento da representação* de Jacques Derrida²², e a sua análise conduzirá à discussão da ideia de que o Teatro da Crueldade anuncia uma abertura da representação ao exigir um fechamento da representação clássica.

Os verdadeiros “inimigos” da arte e da cultura moderna, tanto para Nietzsche quanto para Artaud, não são Apolo, ou a imitação, ou a palavra, mas as estruturas racionalistas de representação entendidas como *órgãos de poder* sobre o real e suas hierarquias moralistas que

²⁰ Cf. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.25.

²¹ NT, p.39.

²² Cf. DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 1995.

dominam o corpo, as linguagens e a cultura ocidental. Quando enunciam os antagonistas da tragédia e do Teatro da Crueldade - o discurso lógico, o teatro psicológico/naturalista, o racionalismo socrático e, num segundo momento, a doutrina moral cristã - Nietzsche e Artaud atribuem à arte um lugar ativo no mundo, ou seja, o de uma atividade que institui um campo de luta, uma trincheira da/pela vida. De modos singulares, tanto Nietzsche quanto Artaud apresentam o teatro/tragédia como campo de batalha entre forças intrínsecas e extrínsecas à atividade artística.

Nesse sentido, a luta de Artaud com a linguagem é movida por uma necessidade excessiva²³ que exige a produção incessante de novas formas e se revela monstruosa ao subverter categorias estéticas. Encontram-se, lado a lado, noções conflitantes como imitação, sensação, representação, acontecimento, magia, linguagem e consciência. Sua heterodoxia pode ser interpretada como poética metafórica, como ausência de método ou como a falência de um artista apanhado pela loucura, mergulhado em caldo caótico. Mas tentar-se-á mostrar que no hibridismo da linguagem artaudiana há uma autêntica e incessante busca por transformar e formar meios próprios ao teatro enquanto acontecimento vivo e mágico²⁴, assim como gerar um corpo *médium* da crueldade - que encarne/expresse sua necessidade de vida e sua natureza metamórfica - um *corpo sem órgãos*.

Avalia-se, portanto, que a luta de Artaud com a linguagem não visa sua destruição, mas sua reinvenção ou regeneração. E será, justamente, neste sentido que se buscará perceber como o jogo do artista com os estados artísticos imediatos (sonho e embriaguez), proposto por Nietzsche²⁵, dá-se em Artaud como um cultivo das forças que moldam violentamente sua linguagem.

Para analisar as relações entre o jogo com a embriaguez do artista trágico em Nietzsche e a imitação/cultivo das forças afetivas em Artaud será importante considerar a

²³ Cf. TD, p.134: “(...) procuro tecnicamente e praticamente todos os meios de aproximar o teatro da idéia superior, talvez excessiva, mas de qualquer modo viva e violenta, que faço dele.”

²⁴ Cf. Ibidem, p.134: “(...) quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico.”

²⁵ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*, tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005.

leitura de Roberto Machado²⁶ sobre a dualidade das forças dionisiaca e apolínea, n’*O Nascimento da Tragédia*, em associação com a tradição do sublime.

Cultivo e embriaguez

Tendo em conta a perspectiva de regeneração da atividade artística colocada inicialmente por esta pesquisa, é importante notar que a afirmação da vida como valor primordial da arte evoca, em Nietzsche e Artaud, uma espécie de finalidade que se afirma como cultivo de determinadas experiências. Nas palavras de Artaud:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à idéia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antigüidade, e capazes mais uma vez de suportar uma idéia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos esparsos, de chegar a uma tomada de consciência e também de posse de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; e, como as noções, quando efetivas, trazem consigo suas energias, capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida, ou só nos resta nos abandonarmos sem reação e imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias.²⁷

Em parte se poderia concluir deste trecho que a finalidade do teatro para Artaud seria a de “aumentar os índices da vida”, algo muito próximo do que Nietzsche defende ser o propósito do teatro grego, ao evocar a “enorme força da tragédia a excitar, purificar e descarregar a vida do povo; cujo valor supremo pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo. A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical...”²⁸ Em Nietzsche, a finalidade da tragédia não implicaria um efeito curativo no sentido moral, como interpretou a catarse em Aristóteles, mas no sentido estético, que o autor nomeou n’*O Nascimento da Tragédia* de

²⁶ Cf. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006.

²⁷ TD, p.90.

²⁸ NT, p.124.

“consolo metafísico”²⁹. Esse remédio metafísico, segundo Roberto Machado, seria: “Não um purgante, como Nietzsche interpreta a posição de Aristóteles, nem um calmante, como pensava Schopenhauer, mas um tônico, um estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento e até mesmo com a morte porque a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vida, da vontade.”³⁰ E esse propósito da arte como estimulante da vida continuará a ser sustentado por Nietzsche em sua maturidade, mesmo após sua veemente rejeição de toda metafísica. “Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais”, diz o filósofo em *Crepúsculo dos Ídolos*³¹.

Paralelamente, para Artaud, o teatro, precisaria re-ligar-se às “forças dominantes” que estariam por trás dos mitos trágicos, e este *religere*³² precisaria dar-se com meios atuais, ou seja, Artaud não está simplesmente a propor um resgate da representação dos mitos trágicos, mas sim uma re-conexão com as forças que movem esses mitos e que estariam colocadas numa “idéia superior” “da poesia pelo teatro”. Como Nietzsche, é o aspecto lírico que Artaud convoca como *fundo trágico*, que “está por trás dos mitos”, o acontecimento “da poesia do teatro”. E o conflito entre forças também é afirmado por Artaud ao evocar uma “idéia religiosa do teatro” em contraste com a “mediação” ou a “contemplação inútil”. Mas, por outro lado, o autor também articula esta “idéia religiosa” com uma “tomada de consciência”, sem a qual o artista não poderia conectar-se às forças que estimulariam tanto a “ordem” quanto a intensidade vital.

Como em Nietzsche, a estética artaudiana valora a arte a partir de sua conexão com a força-vida. É a vida que está a ser insistentemente reavaliada nestes autores. A tragédia, para Nietzsche, ativa “potências curativas” transportadas pela força orgiástica da música dionisíaca, que produz alegria mesmo diante do sofrimento, estimulando a vida, a vontade que não se destrói com o desaparecimento da individualidade. E de forma equivalente, a crueldade

²⁹ Ibidem, p.55: “O consolo metafísico - com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.”

³⁰ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.281.

³¹ CI, p.78.

³² A “idéia religiosa” aqui evocada por Artaud está relacionada à magia, importante tema para o Teatro da Crueldade, que opõe-se radicalmente ao dualismo entre corpo e espírito afirmado pela religião cristã, como se verá mais adiante.

do teatro artaudiano, evoca um *religare* com as forças por trás dos mitos, que afirmam a vida e sua dor para além da crueldade da guerra, da fome, do sangue, das epidemias - pois o teatro seria um meio de conexão com essas energias no campo do simbólico e do acontecimento artístico. “O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer.” diz Artaud, em *O teatro e a crueldade*³³.

A vida e as forças artísticas

É, portanto, da perspectiva desta relação ao mesmo tempo necessária e mágica entre arte e vida que irá se explorar, em ambos autores, as noções de vida e força, especificamente, num recorte que privilegiará suas abordagens sobre o teatro, o ator e o corpo. Esta pesquisa concentrar-se-á nos textos de Nietzsche que tratam das forças artísticas imediatas e dos estados da embriaguez e do sonho, assim como da importância do elemento dionisíaco para a arte, temas desenvolvidos principalmente em seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia*, mas também em *A Visão Dionisiaca do Mundo* e em *O Crepúsculo dos Ídolos*. Já em Artaud, abordar-se-á a centralidade do elemento da *crueldade* em suas propostas para o teatro, assim como suas noções de *duplo*, *de magia* e *de corpo afetivo* a partir dos ensaios reunidos em *O Teatro e seu Duplo* e, por fim, se verá como esses elementos estão presentes em sua peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus* e de que modo o *corpo sem órgãos* relaciona-se com sua poética teatral.

Este recorte pretende colocar em relevo os modos de existência da arte propostos filosoficamente por Nietzsche e artisticamente por Artaud também como modos de luta, protesto e crítica constantes às formas de negação e aprisionamento da vida que aparecem como indissociáveis da formação da cultura moderna. A tragédia é afirmada e evocada por Nietzsche - em antagonismo à arte decadente da Europa do século XIX - como campo de cultivo de uma vida que é exilada, primeiro, pelo racionalismo socrático e, segundo, pelos valores morais e transcendentais da doutrina cristã - dois movimentos principais que compõem o empreendimento niilista da cultura ocidental/européia, segundo Nietzsche. Já o *Teatro da Crueldade* de Artaud reflete a criação de uma luta da vida e pela vida que se

³³ TD, p.96.

manifesta, num primeiro momento, contra a cultura racionalista representada pelo teatro burguês da primeira metade do século XX e, num segundo momento, contra a sistêmica colonização do *Corpo* pelo *juízo de Deus* e seus *órgãos de poder*.

É desta perspectiva que serão investigadas as relações entre o jogo do artista trágico com a embriaguez, em Nietzsche, e a crueldade da luta artaudiana no interior da linguagem teatral, seu *atletismo afetivo* e o *corpo sem órgãos*. Para isso, se recorrerá também aos desdobramentos de Deleuze e Guattari acerca do *corpo sem órgãos* e à noção de sensação, através de suas obras: *Francis Bacon, A Lógica da Sensação* e *O que é a filosofia?*.

Enfim, será propriamente através das visões de Nietzsche e Artaud sobre a arte, especialmente sobre o teatro, que se buscará pensar como se caracteriza a dimensão/dinâmica vital nesses autores: vontade, embriaguez, metamorfose, *pathos*, crueldade, afeto, corpo?

Se por um lado, Nietzsche pensa a embriaguez dionisíaca-apolínea (em *Crepúsculo dos Ídolos*) como condição fisiológica indispensável à atividade artística, por outro, encontra-se em Artaud propostas que modelam uma estranha forma de cultivo da embriaguez: um atletismo afetivo³⁴. Uma forma estranha, pois improvável, onde precisamente encontro uma questão fundamental: Seria possível cultivar a embriaguez, ou seja, o “selvagem” na atividade artística? Mas cultivo e arte não seriam, justamente, formas de mediação? E o “selvagem” não seria propriamente algo que nasce e se desenvolve de forma espontânea ou natural, ou seja, sem mediação humana?

É, portanto, da conjugação de termos conflitantes que buscarei tratar ao colocar em campo estes dois autores e fazer jogar propostas que afirmam a atividade artística como duplo de uma vida ativa ou como uma embriaguez lúcida. Deste modo, pretendo colocar em perspectiva a visão de um teatro que não teria o propósito de exilar a barbárie ou a crueldade da vida humana, mas de cultivar sua potência metamórfica, instaurando um campo de experiência, de luta e reflexão, de crítica e crise, onde se poderia sustentar coletiva e individualmente um movimento fortificante, um estímulo insistente à regeneração da linguagem e do corpo, no sentido (anti-patológico) de um *pathos* de lucidez.

³⁴ Cf. TD, p.160. “No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. (...) É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica.”

CAPÍTULO 1: A TRAGÉDIA E A LUTA DE FORÇAS EM NIETZSCHE

Quando Nietzsche indaga, em seu primeiro livro, como nasce a tragédia, isto é, que elementos e condições são determinantes na antiguidade grega para o surgimento desta arte, está inevitavelmente perscrutando as origens do teatro (ocidental) e o nascimento de um novo gênero artístico. E para o filósofo, essa nova arte, esse novo acontecimento artístico seria expressão de um inédito arranjo de forças, que apenas um pessimismo vigoroso³⁵ como o dos antigos gregos poderia gerar.

Em primeiro lugar, esse pessimismo teria sido cultivado por uma sabedoria “silvestre”³⁶ - uma lúcida consciência da mortalidade, do sofrimento e da falta de propósito da vida - vinculada a um vigor titânico³⁷. Este vigor não deixa definhar a vontade mas, ao contrário, carrega uma abundante força de vida que forja a necessidade de criar um mundo olímpico de imagens oníricas. Este mundo de aparência, beleza, medida é usado pelo povo grego como instrumento transfigurador, como um espelho de Perseu, que permite olhar para o horror da existência sem “virar pedra”, sem viver para morrer, sem desejar o suicídio. Nesta conjunção de impulsos revelaria-se para Nietzsche a “recíproca necessidade” do “mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria de Sileno”³⁸.

Porém, a justa medida do deus olímpico teria encoberto a cruel sabedoria de Sileno, prescrevendo o conhecimento de si como lei ética que hostiliza a desmesura titânica porquanto impõe os limites que Nietzsche associa àquilo a que chama o “princípio da individuação”³⁹. Em suas palavras:

³⁵ NT, p.14.

³⁶ Ibidem, p.36: “Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer’.”

³⁷ Ibidem, p.37.

³⁸ Ibidem, p.40.

³⁹ Ibidem: “Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento.”

(...) corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada em demasia", ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros.⁴⁰

Contudo, subsistiria sob o endeusamento da individuação apolínea, da necessidade de aparências, de limites e de beleza, o teor bárbaro dos gregos, seu vigor titânico, a desmesura dionisiaca. Como afirma Nietzsche:

"Titânico" e "bárbaro" pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisiaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisiaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio!⁴¹

Ao analisar as origens dos impulsos artísticos do mundo grego, Nietzsche sustenta que mesmo a arte apolínea (como a poesia épica de Homero) seria expressão desse *encobrimento do substrato de sofrimento*, da cruel e desmesurada sabedoria do “companheiro de Dioniso”. E assim, a *necessidade recíproca* desses dois impulsos, “intuída” por Nietzsche no contexto de “fecundação” do teatro trágico, afirma o dionisiaco e o apolíneo como forças artísticas primordiais que estabelecem como condição de engendramento as tensões fundamentais entre o desmesurado *pathos* dionisiaco e a aparência e medida apolínea.

O combate entre as forças dionisiaca e apolínea seria, portanto, o campo constitutivo da tragédia, onde teria tido lugar um intenso acordo dissonante entre impulsos artísticos apolíneos (que regem a poesia épica e as artes plásticas) e dionisiacos (expressos na poesia lírica e nos coros ditirâmbicos). Porém, ao afirmar, nas origens do teatro trágico, a anterioridade do dionisiaco em relação ao apolíneo, Nietzsche está a sustentar que seu verdadeiro “útero”⁴² seria o acontecimento transportado pela música (e a dança) dionisiaca, e

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cf. FRESE WITT, Mary Ann. *Nietzsche as Tragic Poet and his Legacy* in. *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*, edited by Mary Ann Frese Witt, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p.18.

não a representação apolínea. Isto não significaria, é certo, que a tragédia prescindiria da aparência apolínea ou da estrutura dramática no sentido estrito do termo⁴³, mas que esta teria sempre origem no acontecimento dionisíaco. O *pathos* dionisíaco irradiaria através das imagens/palavras apolíneas. Apolo tornaria visível Dioniso.

Muito embora a ideia de reconciliação entre estas forças seja problemática para muitos autores, e mesmo para o próprio Nietzsche em suas autocríticas, é possível interpretar e analisar a dualidade de forças posta no nascimento da tragédia, não como um percurso conflituoso que atinge seu ápice ao instituir uma paz ou um desfecho, mas como uma luta incessante que está no próprio cerne do fazer artístico. Essa luta expõe uma dinâmica típica desta atividade - que vive de um intenso jogo entre impulso/força e forma, entre instinto e cultivo - num processo de geração ao mesmo tempo doloroso e prazeroso.

A conjunção conflituosa que teria se forjado nas origens do teatro (a partir da genealogia da tragédia em Nietzsche) revela suas tensões primordiais entre: acontecimento e representação, afeto e palavra, som e imagem, corpo e linguagem. E deste modo, enquanto traduções de forças artísticas primordiais, o dionisíaco e o apolíneo evocam uma relação intrínseca entre natureza e cultura, vida e arte.

Contudo, Nietzsche assinala ainda n’*O Nascimento da Tragédia* como esta conjunção intensa de forças (que vive de uma luta incessante) é pervertida e, por fim, vencida pela intrusão de um novo elemento, a força socrática racionalista que estabelece um outro campo de luta, excêntrico àquele dos impulsos artísticos da tragédia. A potência da tragédia grega é reafirmada por Nietzsche em antagonismo ao *homem teórico*, à *consideração teórica* do mundo e da arte. O *demónio socrático* teria assassinado o espírito trágico dos gregos, substituindo seu instinto vital, seu “pessimismo vigoroso”, por um “otimismo racionalista”. A *vontade de verdade*, de explicar tudo, categorizar tudo e excluir o tecido misterioso da vida, teria determinado, segundo Nietzsche, a morte da tragédia (e, logo, de uma dimensão do próprio teatro). Um processo agônico que, segundo o filósofo, começa com Sófocles, e chega a termo com Eurípedes. Pela apreciação da obra deste último, Nietzsche expõe o modo como

⁴³ Cf. BRANCO, Maria João Mayer, *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, p.69: “Em 1888, numa nota a *O caso Wagner*, Nietzsche assinala o prejuízo que a má tradução da palavra de origem dórica “drama” por “acção” (*Handlung*) trouxe para a estética, e reitera a ideia de que a tragédia antiga consistia em cenas de *pathos*, relegando a acção para fora do palco. Nietzsche sublinha aí que o sentido de “drama” é antes “evento” (*Ereigniss*), “não um agir, mas um acontecer” (*also kein Thun, sondern ein Geschehen*).”

o elemento dionisiaco foi sendo substituído pelo discurso lógico até ser finalmente suprimido. Segundo o filósofo, em *As Bacantes* Eurípedes encena a expulsão de Dioniso (assim como as consequências deste gesto), num esforço tardio por redimir-se de seu atentado ao teatro trágico.

Essa tragédia é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso aconteceu: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dioniso já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípedes. Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo.⁴⁴

A expulsão de Dioniso significaria também o desaparecimento de Apolo do “palco trágico”. Pois esse “poder demoníaco” de que nos fala Nietzsche engendraria um teatro regido por forças alheias àqueles dois impulsos artísticos primordiais.

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca.⁴⁵

1.1) O dionisiaco e o apolíneo n’*O Nascimento da Tragédia*

Ora, logo no primeiro parágrafo d’ *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche enuncia um paradoxal desafio à ciência estética ao sugerir que seria necessário alcançar “não apenas à intelecção lógica”, mas também à “certeza imediata” da visão ou intuição (*Anschauung*) de que a existência da arte depende de duas forças artísticas primordiais, isto é, que o “desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*”⁴⁶.

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer,

⁴⁴ NT, p.79.

⁴⁵ Ibidem, p.90.

⁴⁶ Ibidem, p.27.

por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.⁴⁷

Mas então como é que a relação entre essas duas figuras da antiguidade grega apresentaria, melhor que qualquer conceito, uma visão das forças artísticas da natureza em suas diferenças, conflitos e articulações? E como estas forças estariam implicadas na atividade artística? As figuras de Dioniso e Apolo estariam carregadas de “ensinamentos secretos”, ou seja, saberes (poderes) que, como Nietzsche afirma de início, não podem ser alcançados apenas pela “intelecção lógica”. A afirmação é curiosa se se tiver em conta que Nietzsche é um jovem filólogo especialista da antiguidade grega que se dedicou cientificamente a esse universo. Mas, poderá ser justamente o conflito entre uma visão artística e uma visão científica do mundo o que Nietzsche está a pôr em causa já nas primeiras linhas de seu livro inaugural? As tensões entre intuição e conceito, força e forma, impulso e linguagem, estarão presentes em muitas camadas da obra nietzschiana. Através da apropriação das figuras de Dioniso e Apolo, Nietzsche parece encontrar um primeiro modo de nomear uma espécie de conflito constitutivo do mundo, a saber, este contínuo combate entre forças que a tudo permeia e que faz-se sensível na atividade artística e nas obras de arte. De modo que a formulação de uma genealogia da atividade artística é balizada pelo autor de *O Nascimento da Tragédia* através de sua interpretação da visão grega de mundo e, especialmente, das forças transportadas pelas figuras de seus deuses. Se, em *O Nascimento da Tragédia*, a conjugação entre Dioniso e Apolo - que pode ser traduzida como uma intensa aliança combativa entre forças opostas e complementares - é geradora da tragédia ática, em última instância, ela expressa também a percepção (ou intuição) de que a luta de forças é constitutiva da natureza, da vida, do mundo.

(...) no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista e um retro-sentido [Hintersinn] de artista por trás de todo acontecer - um "deus", se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça da necessidade [Not] da abundância e superabundância, do sofrimento das contraposições nele apinhadas.⁴⁸

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ NT, p.18.

A visão da arte que advém da interpretação nietzschiana sobre a tragédia grega permite ao filósofo estabelecer uma relação primordial entre arte e vida, onde as forças de criação e destruição da natureza conferem valor estético (e não moral) à vida. É a partir dessa valoração da vida como “fenômeno estético” que Nietzsche propõe pensar as condições de desenvolvimento das artes e da própria atividade artística como um jogo⁴⁹ com os impulsos dessas forças primordiais - que abrem inclusivamente ao humano as possibilidades da criação. E esta relação primordial permite pensar a arte como um campo de luta entre forças plurais, dissonantes, naturais e culturais.

Quando Nietzsche afirma a potência da tragédia grega está a valorar, em primeiro lugar, o dionisíaco como fonte primordial do trágico, como a força-vida que se inscreve no corpo como embriaguez, êxtase, encantamento, como uma intensidade extraordinária do sentir que borra os limites estabelecidos por papéis sociais e códigos morais de comportamento. É o estado próprio do poeta lírico imerso em seu canto ou do coro de sátiros tomado pela língua das sensações: a música do sofrimento dionisíaco, do seu poder de criação e destruição. A desmesura deste estado que porta à des-subjetivação, a um completo “esquecimento de si”, se coloca como condição de existência, substrato da tragédia. Porém, para o filósofo, o teatro trágico nem teria nascido se não fosse a capacidade grega de articular essa força-vida com a outra força artística primordial - a apolínea. Para descrever esta relação, Nietzsche evoca a imagem de uma relação conjugal⁵⁰, ao mesmo tempo conflituosa e amorosa, onde as diferenças não se aniquilam mas, ao contrário, potencializam-se. Assim, em segundo lugar, Nietzsche afirma o valor do apolíneo, como força da aparência, da medida, do contorno, que se expressa no corpo como sonho, como intensificação da visão, que confere imagem/palavra e distância frente às turbulências do mundo; tal como o poeta épico quando narra uma história ou como o artista plástico quando dá forma e materializa suas visões.

Seria, portanto, a luta amorosa, o “entrançamento” entre estes impulsos o que possibilitaria o elevado grau de potência artística atingido pelos gregos na invenção da

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*, tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005, p.54.

⁵⁰ NT, p.42.

tragédia.⁵¹ A “união conjugal” entre essas forças discordantes e sua luta incessante seria análoga a uma rivalidade erótica. Dito de outro modo, a tragédia seria gerada pela mútua excitação de dois impulsos hostis, como numa luta erótica, ao mesmo tempo agônica e fecunda.⁵²

1.2) Os estados do sonho e da embriaguez

Como se viu antes, através de uma perspicaz leitura do mundo dos deuses gregos e de seus ensinamentos sobre a arte, Nietzsche apresenta Apolo e Dioniso como forças constituintes do mundo natural, que se caracterizam primordialmente como forças artísticas imediatas e se manifestam como impulsos na fisiologia humana através do sonho e da embriaguez. Tais forças agiriam como “deuses artistas” e seus poderes gerariam a capacidade humana de criar, de produzir arte. Ou seja, as forças que geram no humano as possibilidades de criação estariam postas na própria natureza, no corpo, no mundo sensível, na vida.

Para expor, então, o elo entre essas forças artísticas imediatas e a fisiologia humana, Nietzsche investiga em seu primeiro livro o modo como estas forças se manifestam enquanto impulsos na experiência humana, ou seja, como “irrompem da própria natureza” enquanto estados que podem ser experimentados e reconhecidos por todos. Esses *poderes artísticos*⁵³ atravessariam os corpos humanos de forma imediata através do sonho e da embriaguez e tais estados, segundo o autor, expressariam o embate de forças entre Apolo e Dioniso em suas diferenças manifestas.

Nietzsche apresenta a força apolínea como força plasmadora, ou seja, aquela que fixa, dá forma, limite, aparência, contorno; e o acesso humano a essa força dar-se-ia no corpo pela experiência da sonho.

⁵¹ Ibidem, p.60: “Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama.”

⁵² FRESE WITT, Mary Ann. *Nietzsche as Tragic Poet and his Legacy* in. *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*, edited by Mary Ann Frese Witt, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p.17: “(...) the Dionysian and the Apollinian, called different ‘drives’ go about ‘exciting’ (*reizend*) each other to produce new ‘births’ until at last in their coupling they generate or give birth to (*erzeugen*) the only equally Dionysian and Apollinian art form, tragedy.”

⁵³ NT, p.32.

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a preconditione de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua aparência.⁵⁴

A realidade puramente imagética do sonho estaria liberta da lógica causal que rege nossa experiência ordinária; essa realidade fantasmática, apareceria ao sonhador com intensidade e nitidez extraordinárias, onde nada é deduzível ou desprezível. As visões, imagens sonhadas seriam contempladas pelo sonhador como um artista diante de sua obra (ainda que neste caso não tenha domínio algum sobre tal “montagem”). Ou seja, todas as noites cada um de nós experimentaria o prazer estético da perfeição da forma e da plasticidade através das “obras” sonhadas. E essa experiência “de profundo prazer e jubilosa necessidade”⁵⁵ seria também uma esfera divinatória, interpretativa da condição humana, por meio da qual a “pessoa suscetível ao artístico”⁵⁶ se serviria das visões sonhadas para exercitar-se para a vida.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador.⁵⁷

A contemplação do sonhador, na “transluzente sensação de sua aparência” seria a

⁵⁴ Ibidem, p.28.

⁵⁵ Ibidem, p.29.

⁵⁶ Ibidem, p.28.

⁵⁷ Ibidem, p.29.

configuração de uma vivência afastada dos acontecimentos. Assim, o impulso apolíneo colocar-se-ia como poder de delimitação, como consciência de si que separa o sonhador da agitação das afecções e estabelece as fronteiras entre realidade onírica e realidade ordinária. Esta percepção da distância entre sonho e realidade é colocada aqui por Nietzsche como elemento de sanidade, como uma clareza anti-patológica ou uma visão lúcida.

Como se viu anteriormente, Nietzsche associa esse impulso limitador, plasmador - que nos faz distinguir entre eu e outro, sonho e realidade, humano e animal - ao *princípio de individuação* de Schopenhauer, citado em *O Nascimento da Tragédia*:

Tal como, em meio ao mar enfurado que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no principium individuationis [princípio de individuação].⁵⁸

Ou seja, o resplandecente deus Apolo dos antigos gregos seria portador de uma força de individuação que estabelece fronteiras, medida, contornos entre coisas, seres, realidades. E através do sonho, sua força agiria como impulso no corpo humano, fazendo-o experimentar extraordinariamente a contemplação e a composição imagética. Esta intensificação visionária dos sonhos seria uma experiência de contornos bem delimitados por uma distância, uma lucidez em relação aos acontecimentos que permitiria ao sonhador não se perder no mundo dos sonhos, ou seja, não confundir mundo onírico e realidade ordinária.

Contudo, resta perceber como é que o sonho, enquanto estado apolíneo, se relaciona com o sono. Se apenas a partir do adormecimento seria possível aceder à dimensão onírica (de forma imediata), como este estado permitiria o acesso ao mundo dos sonhos? Através de esquecimento, imersão, inconsciência, êxtase? Como o elemento dionisíaco estaria relacionado a essas questões?

...Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do principium individuationis, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da

⁵⁸ Ibidem, p.30.

natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez.⁵⁹

N’O Nascimento *da Tragédia*, o estado da embriaguez é apresentado como a manifestação mais perfeita da força dionisíaca na fisiologia humana. A embriaguez despertaria os “transportes dionisíacos”⁶⁰. Este estado acometeria os humanos de forma extraordinária através da ingestão de substâncias narcóticas, pela influência febril da primavera sobre os corpos ou pela excitação sexual. A embriaguez dionisíaca extasia os sentidos, fazendo-nos provar da sensação de estarmos conectados ao “todo” (a um devir humano-terra-bicho-planta-coisa). “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento.”⁶¹ Mas, esse prazer libertário, esse borrar das fronteiras implicaria colocar em perigo tudo aquilo que no humano o separa do turbilhão dos acontecimentos, de todo ser e dever ser, das delimitações morais e distinções sociais, pois, este encantamento se daria por um “completo auto esquecimento”⁶². Esquecimento de si, de todo contorno, medida, limite, separação entre seres, coisas, realidades. A embriaguez transportaria a intensificação que faz “esvanecer o subjetivo”⁶³. Esta suspensão do “eu”, das fronteiras que dão contorno e individualizam tudo o que existe seria a própria mística dionisíaca. Portanto, poderia-se dizer que uma essencial ação do estado da embriaguez sobre o corpo humano seria transportá-lo à *desindividuação*.

Mas como, então, a embriaguez dionisíaca que porta esta força de esquecimento, de des-subjetivação através de uma experiência intensiva de encantamento letárgico, de entusiasmo contagiante, de êxtase libertário que borra todo contorno, poderia relacionar-se com a força onírica apolínea que traduz-se como intensificação visionária e efetiva-se, justamente, pela configuração de figuras bem contornadas, de medidas perfeitas e que nos ensina o limite e a distância entre eu e mundo? Como é possível que o transe extático

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, p.31.

⁶² Ibidem, p.30.

⁶³ Ibidem.

dionisiaco - que adormece a racionalidade e produz um “completo auto esquecimento” – se conecte com a força da *bela aparência*, do limite e da forma que a tudo individua?

Ora, o estado letárgico, extático da embriaguez dionisiaca não seria também condição fisiológica para a produção de imagens do mundo onírico apolíneo? Neste sentido não seriam as imagens apolíneas emanção visual, simbólica deste corpo dionisiaco, metamórfico, imerso na sensação? Existiria a “bela aparência do mundo interior da fantasia” sem a des-subjetivação da embriaguez dionisiaca? Não seria a força apolínea uma transfiguração da força dionisiaca?

Parece ser justamente sobre esta anterioridade do dionisiaco em relação ao apolíneo que Nietzsche nos fala no §24 d’*O Nascimento da tragédia*:

Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisiaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.⁶⁴

1.3) Dualidade e imitação

A questão da dualidade de forças opostas geradora da tragédia ática, que se encontra no cerne da tese nietzschiana sobre o nascimento da tragédia foi alvo de muitas críticas, a começar pelo próprio autor que não se furtou a publicar em vida duros ataques ao seu livro inaugural.

Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze apoia sua leitura sobre *O Nascimento da Tragédia* naquela feita por Nietzsche em *Ecce Homo*, onde este afirma que seu primeiro livro “tem cheiro indecorosamente hegeliano,”⁶⁵ referindo-se à relação de conflito entre as forças dionisiacas e apolíneas e, principalmente, ao apelo à sua reconciliação como elemento gerador da tragédia - elementos que evocariam uma (indesejada) associação com a tradição dialética. Tal interpretação, segundo Deleuze, deveria ser evitada a todo custo, já que para este autor a

⁶⁴ NT, p. 142.

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, tradução Paulo César de Sousa, edição Companhia de Bolso, São Paulo, 2008, p.41.

filosofia de Nietzsche não poderia ser bem compreendida caso não se percebesse seu crucial antagonismo ao pensamento dialético: “Em Nietzsche, a relação essencial de uma força com outra nunca é concebida como um elemento negativo na essência. Em sua relação com uma outra, a força que se faz obedecer não nega a outra nem aquilo que ela não é, ela afirma sua própria diferença e se regozija com esta diferença.”⁶⁶. O que significaria que o mundo das forças em Nietzsche seria marcado essencialmente pela afirmação de potências, ou seja, pela relação diferencial que as forças podem estabelecer em relação às outras forças. E Deleuze ressalta ainda: “Toda força está (...) numa relação essencial com outra força. O ser da força é o plural: seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce.” Ou seja, só seria possível pensar as forças em seus atravessamentos dinâmicos e variáveis e pela ativação de campos de forças que se afetam continuamente.

Eis o princípio da filosofia da natureza em Nietzsche: uma pluralidade de forças agindo e padecendo à distância, em que a distância é o elemento diferencial compreendido em cada força e pelo qual cada uma se relaciona com as outras.⁶⁷

A leitura deleuziana sobre a noção de força em Nietzsche é ponto chave desta dissertação pois nela reconhecemos uma aliança primogênita entre as visões cosmológicas de Nietzsche e Artaud, essencialmente, pelo modo como concebem a realidade, a natureza, a arte ou a subjetividade enquanto campos relacionais de forças, como um afluxo de forças que se afetam continuamente, que dominam ou sujeitam-se à dominação de outras, que agem e padecem em um jogo/luta que atravessa todos os limites que separam humano e não humano, vivo e não vivo.

Contudo, Deleuze analisa que n’*O Nascimento da Tragédia* opera um “quadro semidialético”, pois “neste primeiro livro o esquema que Nietzsche nos propõe, sob a influência de Schopenhauer, só se distingue da dialética pela maneira pela qual aí são concebidas a contradição e sua solução”⁶⁸. Tal leitura, acompanhada das autocríticas de

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, tradução de Maria de Toledo Barbosa e Ovídeo de Abreu Filho, n-1 edições, São Paulo, 2018, p.18.

⁶⁷ Ibidem, p.15.

⁶⁸ Ibidem, p.21.

Nietzsche⁶⁹, ressalta a contradição entre o dionisíaco e o apolíneo como uma “contradição originária” que “testemunha contra a vida”⁷⁰, pois admitiria desta forma que ela precisaria ser justificada, redimida, reconciliada - já que as duas forças primordiais colocariam em contradição, de um lado, a vida, a vontade, a unidade primordial e, de outro, a individuação, o sofrimento, a aparência.

Em alternativa a essa crítica deleuziana, Roberto Machado em *O Nascimento do Trágico*, propõe que o conflito entre as forças dionisíaca e apolínea seja interpretado à luz da tradição do sublime:

Retomando os passos da reflexão sobre o trágico, penso que é possível compreender essa “união conjugal” do dionisíaco e do apolíneo pela vinculação entre a temática nietzschiana do trágico e a teoria do sublime, que já foi usada por Schiller, Schelling e Schopenhauer para explicar a relação entre os dois princípios constitutivos da tragédia⁷¹.

Embora, como afirma o autor, não exista uma teoria do sublime em Nietzsche, e que em sua obra seja raro e ambíguo o uso deste termo, Machado destaca no §3 de *A visão dionisíaca do mundo* (texto que serviu de preparação para *O Nascimento da Tragédia*) uma passagem crucial para sua interpretação, onde Nietzsche afirma que:

Importa antes de tudo transformar o pensamento de desgosto com respeito ao horror e ao absurdo da existência em representações que permitam viver: são o sublime como sujeição artística do horror e o ridículo como alívio artístico do desgosto do absurdo. Esses dois elementos entrelaçados estão unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez.⁷²

Machado encontra neste trecho os elementos de associação da visão nietzschiana da tragédia com a teoria do sublime (“Pois não será claro que Nietzsche está dizendo nelas que a tragédia é o lugar de uma passagem do horror ao sublime?”⁷³), e defende que o sublime em

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.259.

⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca Do Mundo* apud MACHADO, Roberto. Op. cit., p.260.

⁷³ MACHADO, Roberto. Op. cit., p.261.

Nietzsche não estaria associado ao elemento dionisíaco, mas sim à própria tragédia. O dionisíaco seria o horror, a natureza, o irrepresentável, que na tragédia não é expulso ou reprimido mas transformado, pela força apolínea, em representação trágica.

Vejamos passo a passo a argumentação de Machado, onde o autor identifica os elementos que ligam Nietzsche à tradição do sublime, especialmente pela dualidade entre termos dissonantes:

Ora, a relação entre o horror e a representação, que encontramos nessa ideia, está em continuidade com uma das características do sublime em geral, independentemente dos termos que ele relaciona, ou do teórico que o conceituou. Estou pensando na existência de uma desproporção entre esses termos, desproporção que produz um conflito, um desacordo, uma dissonância, uma desarmonia entre eles, mas que leva finalmente a um acordo. Com isso estou querendo salientar que Nietzsche se insere na tradição do sublime pensado a partir da dualidade de princípios: imaginação e razão, no caso de Kant; sensível e supra-sensível, no caso de Schiller; intuição sensível e contemplação absoluta, no caso de Schelling; representação e ideia, no caso de Schopenhauer. Em Nietzsche, essa dualidade é a do apolíneo e do dionisíaco. O que se observa, portanto, quando se comparam esses pensadores é que, tanto em Nietzsche quanto em seus antecessores a partir de Kant, o sublime é sempre definido levando em consideração dois termos de níveis, peso ou potência diferentes: um marcado pelo finito, pela limitação, pela forma; o outro, pelo infinito, pela ilimitação, pelo informe. Essa desproporção, essa imensurabilidade entre um condicionado e um incondicionado marca o pensamento do sublime de Kant a Nietzsche.

Além disso, o sublime também foi sempre pensado como possibilitando uma “apresentação negativa”, como disse Kant, de uma instância infinita que permaneceria inacessível se não fosse refletida no espelho de uma instância finita. Foi sempre um modo de apresentar o que não podia ser apresentado. O quê? O supra-sensível em Kant e Schiller; o absoluto em Schelling; a ideia (um tipo de ideia) em Schopenhauer; o ilimitado em Wagner. No caso de Nietzsche, o dionisíaco. Assim, mesmo se um dos termos é dominante, a ele só se tem acesso pelo outro termo marcado por uma inferioridade seja no que diz respeito à grandeza, seja no que diz respeito à força, à potência, ao poder. Um só pode aparecer simbolizado pelo outro, isto é, deixando em parte de ser ele mesmo.⁷⁴

É essencial para esta dissertação destacar que esse entendimento da dualidade de forças n’*O Nascimento da Tragédia*, em sua afinidade com o pensamento do sublime, como proposto por Machado, se conectará mais adiante ao pensamento artaudiano, à sua visão do

⁷⁴ Ibidem.

teatro e à sua arte como poeta-ator. A dualidade entre princípios desproporcionais (que afirmam diferenças “de níveis, pesos ou potências”, mas que ainda assim atingem acordos dissonantes) será um elemento fundamental para nossa investigação sobre a obra/pensamento de Artaud. E com essa conexão não se está submetendo Artaud a teorias excêntricas à sua obra, pois a dualidade atravessa seu pensamento e aparece como noção fundamental no desenvolvimento de suas propostas para o teatro. A partir da associação com a dualidade conflituosa das forças dionisíaca-apolínea em Nietzsche, se buscará investigar os modos de operação, os procedimentos artísticos de Artaud, ou ainda, como este artista cultiva forças primordiais e transforma-as em linguagem artística.

Mas, antes de atentar nas propostas de Artaud, será preciso abordar um outro tema emblemático d’*O Nascimento da Tragédia*, que surge nesta obra, exatamente, como elo de conexão entre as forças artísticas da natureza, os estados da embriaguez e do sonho e a atividade artística: a imitação.

Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim - como por exemplo na tragédia grega - enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho.⁷⁵

Neste trecho, Nietzsche afirma que seria através da imitação que músico, ator, escultor ou poeta dariam forma e expressão artística aos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez. A imitação seria o *meio* usado pelo artista para traduzir ou transformar os estados imediatos do sonho e da embriaguez em arte. Além disso, Nietzsche distingue o modo como estas forças estão envolvidas nas diversas linguagens artísticas. O elemento dionisíaco seria preponderante na música e na dança (dos coros satíricos), em seu mundo imediato, afetivo, de sensações sem imagens, e o elemento apolíneo seria próprio às artes plásticas e à poesia épica, ao mundo onírico, das imagens, das palavras, da representação. Contudo, como se viu antes, um contributo essencial da genealogia nietzschiana da tragédia seria justamente a afirmação

⁷⁵ NT, p.32.

de um conflito (amoroso) entre essas duas forças opostas, conflito essencial no engendramento do teatro trágico. E é certo também que Nietzsche afirma a primazia do elemento dionisíaco na origem da tragédia, ao sustentar que seu ingrediente seminal revela-se nos coros ditirâmicos, que portavam a música, o *pathos*, o acontecimento e não o *drama*⁷⁶, os caracteres, a ação, a história. Porém, apenas a atividade conjunta desse *pathos* com a resplandecência e o comedimento do espírito grego apolíneo puderam, segundo Nietzsche, fazer nascer a tragédia ática. “O encantamento dionisíaco-musical do dormiente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.”⁷⁷ Como foi visto, este “acordo dissonante” que constitui a tragédia afirma as diferenças entre essas duas forças e admite uma superioridade ou anterioridade do termo dionisíaco sobre o apolíneo.⁷⁸

Mas interessa aqui, essencialmente, perscrutar através da figura paradigmática do artista trágico - esse que é, nas palavras de Nietzsche, “ao mesmo tempo onírico e extático” - de que modo esse artista se relacionaria com os estados artísticos primordiais, ou seja, como essa dinâmica entre forças dissonantes agiria como impulso fundamental no artista trágico, como os estados da embriaguez e do sonho estariam imbricados na atividade artística. Se é, como afirma Nietzsche, através da imitação que o artista acessaria estes estados e as forças artísticas que os envolvem, o que se pode entender por imitação n’*O Nascimento da Tragédia*? Nietzsche estaria a afirmar a mimese aristotélica como elemento fundamental de acesso do artista aos seus impulsos primordiais?

Como nota Roberto Machado em *O Nascimento do Trágico*, Aristóteles não oferece uma definição de mimese. Contudo, diz o autor: “Sabe-se que, para ele, a mimesis artística deixa de ser, como era para Platão, a imagem de uma imagem, uma cópia degradada do mundo sensível.”⁷⁹ E adiante, conclui de acordo com o que se pode encontrar na *Física* de Aristóteles sobre a mimese, que: “A arte imita a natureza em sua capacidade de produzir, é

⁷⁶ Cf. nota 43.

⁷⁷ NT, p.44.

⁷⁸ Seria também a partir da afirmação do elemento dionisíaco como *fundo trágico* que Nietzsche defenderia sua insurgência na música de Wagner, porém, como ressaltado inicialmente não adentraremos nos argumentos que sustentam n’*O Nascimento da Tragédia* esse possível renascimento do trágico na modernidade.

⁷⁹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.25.

uma produção autônoma que imita a capacidade produtiva da natureza, sendo, por isso, até mesmo capaz de ir além dela, realizando aquilo de que ela não é capaz.”⁸⁰

Seria neste mesmo sentido que Nietzsche defenderia o artista como imitador dos estados artísticos imediatos? Não como imitação da vida enquanto imagem ou “cópia degradada do mundo sensível”, mas do impulso vital de produzir formas? Sendo assim, o artista seria um imitador dos processos de criação, reprodução, geração da natureza e não de suas obras, ou seja, das formas do mundo sensível, visível. Seriam estes procedimentos de criação-geração-produção da natureza “os profundos ensinamentos secretos”⁸¹ contidos na visão dos gregos sobre a arte, portados pelas figuras destes dois deuses, Apolo e Dioniso?

Se a força apolínea se faz presente no corpo humano pelo sonho, ou seja, em seu poder de produzir imagens, de re-produzir formas, gerar aparências, não seria ela mesma a própria capacidade de imitar? E a capacidade de imitar não estaria diretamente relacionada à memória, ao poder de apreender, repetir, gravar, editar imagens, produzir signos, dar corpo/forma ao incógnito? Todo o mundo sensível (inclusive o corpo humano) seria, então, como “obra de arte” da Natureza? E o artista como imitador, precisaria desvendar seus “ensinamentos secretos”, ou seja, apreender a ação das forças, imitar seus procedimentos vitais, seus processos de criação e experimentação, e não suas “obras”? Para Nietzsche o próprio corpo humano é como uma “obra” da natureza, assim como tudo o que vive? Se assim é, os tais segredos dos deuses, seus poderes artísticos, estariam presentes na fisiologia como processos de reprodução da vida, de gestação de novas formas. Mas, então, a arte como imitação do sonho ou da embriaguez seria uma (re)produção artificial dos processos de produção da vida? A atividade artística seria, então, a produção de “vida artificial”? Ou seja, um tipo de “produção autônoma”⁸², que poderia realizar o que a natureza não seria capaz, na medida em que, necessariamente, cada processo de geração da arte (tal como na natureza) envolveria qualidades materiais, interações físicas, variações afetivas, composições químicas, espaciais e temporais, inevitavelmente, singulares. Isto significaria que a criação artística

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ NT, p.27.: “Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.”

⁸² MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.25.

engendra “obras vivas”, entes não orgânicos mas que mobilizam forças vivas? Seria possível afirmar isto sobre uma tragédia de Ésquilo, um quadro de Van Gogh, uma escultura de Claudel, uma ópera de Wagner, um poema cênico de Artaud ou um conto de Lispector? Que agem como um “ente artificial”? Dito de outro modo, que as obras de arte vivem na medida em que carregam em si forças ativas e capazes de agir diretamente sobre sensibilidade do espectador? Seria também nesse sentido que Deleuze & Guattari afirmam a obra de arte como “ser de sensação”?⁸³

Estas questões se aproximam das propostas de Artaud para o Teatro da Crueldade e se voltará a elas mais adiante. Por ora é preciso voltar à difícil fórmula a que se chegou acima: “vida artificial”. Novamente vemo-nos diante de dois termos dissonantes. E nesse caso somos levados a rejeitar uma formulação que parece submeter o “termo forte” - vida - a seu inferior - artificial. Contudo, como se sabe, artificialidade e arte relacionam-se em sua origem latina com a ideia de conhecimento técnico, adquirido. O que leva a pensar a imitação como uma técnica a ser usada pelo artista. E isso significaria no contexto d’*O Nascimento da Tragédia* que o artista apolíneo deveria imitar não as imagens sonhadas (num procedimento de cópia desta realidade) mas sim o impulso de criação de imagens envolvido na vivência onírica. E se é possível admitir que a força apolínea é força de imitação, o artista apolíneo deveria imitar a própria capacidade de imitar, que seria também, como se viu atrás, a possibilidade de compor, editar, representar, plasmar, imaginar.

Por outro lado, o artista dionisíaco deveria imitar a embriaguez. E aqui nos debatemos novamente com um problema difícil. Como seria possível imitar, reproduzir, apreender uma intensidade? Que processos artísticos estariam envolvidos no êxtase, na possessão, na des-subjetivação? Se a força apolínea seria traduzida pela própria capacidade artística de imitar, o dionisíaco seria justamente o informe, o selvagem, o invisível, o irrepresentável, a própria natureza criadora-destruidora que impulsiona nos corpos a embriaguez e faz com que se esqueçam de si mesmos, abrindo-os a um horizonte metamórfico, de transfiguração, de devir.

Essa questão se conecta novamente aos argumentos de Machado sobre o entendimento da tragédia em Nietzsche como arte sublime:

⁸³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans - Editora 34, São Paulo, 1992, p.213: “As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.”

Assim, os dois termos importantes na apropriação nietzschiana do sublime são o horror dionisíaco e a representação apolínea, ou a embriaguez e a imitação. E, nessa relação de princípios opostos, não é o horror dionisíaco que é sublime, mas a representação teatral do horror. Não é a embriaguez que é sublime, mas a imitação, a representação apolínea da embriaguez, o jogo com a embriaguez. Jogo que tem como função aliviar a própria embriaguez. Deste modo, o sublime não se identifica ao dionisíaco, à verdade, à essência da natureza. É um elemento intermediário entre a beleza e a verdade, entre a bela aparência e a verdade enigmática e tenebrosa, possibilitado pela união de Apolo e Dioniso existente na tragédia. Pois na tragédia a aparência é saboreada não mais como aparência, como no caso da arte da beleza, a epopeia, mas como símbolo, como signo da verdade. A tragédia, arte simbólica, arte em que a verdade é simbolizada, expressa a verdade dionisíaca através da aparência, da ilusão apolínea da beleza, diferentemente da epopeia, em que a beleza é um véu que oculta a verdade. O acordo discordante característico do sublime — em contraposição ao acordo harmonioso do belo, que só é possível pela exclusão, pela recusa da essência aterrorizadora do mundo — se dá em Nietzsche entre o apolíneo e o dionisíaco, entre as belas formas e a verdade profunda e informe, proveniente de seu desacordo inicial. Neste sentido a tragédia é a arte sublime que produz o domínio simbólico do monstruoso da natureza.⁸⁴

Segundo essa interpretação, a tragédia como arte sublime afirmaria a força apolínea como imitação, representação, beleza e o dionisíaco como embriaguez, verdade enigmática, horror, caracterizando o artista trágico pelo desafio de jogar com a embriaguez, de representar o irrepresentável, de performar o informe. E este jogo traz à tona a relação entre a potência fluida e sensível da música e da poesia lírica e a força simbólica das artes plásticas e da poesia épica, pois o tecido da tragédia dependeria desta articulação entre artes dionisíacas e apolíneas, entre sensação e símbolo, entre afeto e imagem, entre som e palavra.

1.4) Uma representação monstruosa?

Segundo Machado, o “domínio simbólico do monstruoso da natureza” é produzido pela tragédia e afirma o sublime enquanto “representação apolínea da embriaguez”. Mas a que noção de representação se refere Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia*? E em que medida sua afirmação do artista trágico como condensador das forças dionisíaca e apolínea, apresenta a perspectiva de uma representação antagônica à “representação socrática”?

⁸⁴ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006, p.262.

A crítica de Nietzsche ao drama euripídico, acusa-o de forjar, sob a influência do racionalismo socrático, uma tipo de representação que privilegiaria o entendimento do espectador e que teria incluído a figura do espectador no palco da tragédia, através de uma imitação “naturalista” (das formas do mundo sensível) que intentaria causar sua identificação com caracteres da história. De modo que é também contra esta concepção de representação que Nietzsche reafirma a conjunção conflituosa das forças apolíneas e dionisiacas. Se por um lado, a influência de Schopenhauer nesta obra de juventude atua diretamente no pensamento de Nietzsche através dos conceitos de vontade e representação, por outro, o jogo com a embriaguez, com os impulsos artísticos da tragédia, aponta, desde logo, para uma aplicação diferenciada desses conceitos na arte dionisiaca. Como ressalta Peter Szondi, em *Ensaio sobre o trágico*:

Em contraposição à dialética negativa de Schopenhauer, encontra-se em Nietzsche uma dialética positiva, que lembra a interpretação de Schelling nas Cartas. Enquanto a vontade nega a si mesma em sua objetivação ao se mostrar, o dionisiaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência. Assim, a arte não é mais o espelho claro em que o mundo da individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto "o fundamento primordial do mal" quanto "a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado (...)"⁸⁵

Nietzsche afirma, portanto, a diferença e a potência da representação trágica como desdobramento, transfiguração (apolínea) do *pathos* dionisiaco. Uma representação monstruosa, na medida em que se forma pela imitação de uma força abismal⁸⁶, excessiva, sem fundo, extática (fora de si mesma). Desse modo, o dionisiaco ou o “Uno primordial” se afirmaria como força plural e a imitação do êxtase, o jogo com a embriaguez, configuraria seu próprio “apetite primevo de aparência”⁸⁷, forjando uma espécie de representação moldada (e deformada) pelo acontecimento da música e do corpo/dança. As imagens e palavras apolíneas

⁸⁵ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, tradução Pedro Sussekund, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2004, p.69.

⁸⁶ Cf. SALLIS, John. *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, p.71.

⁸⁷ NT, p.39.

irradiam a intensidade da embriaguez dionisiaca, criam para ela uma aparência, por seu turno destinada a ser engolida pelo impulso dionisiaco, “para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial”, que ressoaria numa “excitação tanto apolínea quanto dionisiaca do ouvinte”⁸⁸.

Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche enuncia o elemento dionisiaco, como “fato fundamental do instinto helênico” e reafirma sua visão da arte trágica enquanto estimulante da vida, em contraste com o pessimismo schopenhaueriano e também com a visão aristotélica da tragédia⁸⁹:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento trágico, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos, no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e instância contrária dele. O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos — a isso chamei dionisiaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga — assim o compreendeu Aristóteles —: mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser — esse prazer que traz em si também o prazer no destruir... E com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti — o Nascimento da tragédia foi minha primeira tresvaloração de todos os valores (...) ⁹⁰

Esse “sentimento transbordante de vida e força” e a possibilidade de “ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser” expressam o teor vital da embriaguez dionisiaca e sua importância nos processos artísticos envolvidos neste estado, o que nesta obra de maturidade será designado como pré-condição fisiológica da atividade artística.

⁸⁸ Ibidem, p.131.

⁸⁹ A crítica de Nietzsche à visão aristotélica corresponde, de certo modo, àquela dirigida à Eurípedes, por introduzir na representação da tragédia uma mimese que serve ao entendimento da história e não à vontade de vida dionisiaca.

⁹⁰ CI, p.106.

1.5) O jogo do artista com a embriaguez

Após *O Nascimento da Tragédia* ocorre um desaparecimento das figuras de Apolo e Dioniso na obra de Nietzsche. Apenas após dez anos, referências ao dionisíaco reaparecerão em *Gaia Ciência* (1882) e a partir de então Dioniso volta a figurar dentre os principais elementos do pensamento nietzschiano. Para aprofundar a investigação acerca do protagonismo da embriaguez na atividade artística, tentarei observar como o conceito do dionisíaco ressurge no pensamento de Nietzsche, nomeadamente, em *Crepúsculo dos Ídolos*, quando retorna ao discurso sobre a embriaguez acrescentando importantes elementos acerca desse estado para a existência da arte. Como se verá, nesta obra, a figura de Apolo é como que incorporada à de Dioniso, passando sua força a ser descrita também como um modo de embriaguez.

No §8 de *Incursões de um extemporâneo*⁹¹, intitulado *Sobre a psicologia do artista*, o autor descreve a embriaguez como uma “precondição fisiológica” sem a qual nenhuma atividade ou contemplação artística seriam possíveis. Mas o que ele acrescenta afinal sobre esta intensificação promovida pela embriaguez? A embriaguez intensificaria a “susceptibilidade de toda a máquina”, diz Nietzsche. A lista dos modos de embriaguez é extensa, começa por aquela gerada pela excitação sexual e termina com a “embriaguez da vontade”, “uma vontade carregada e avolumada”, passando também pela embriaguez da crueldade (que será fundamental mais adiante para pensar a noção de embriaguez nas propostas de Artaud para o teatro). Ainda no §8, Nietzsche completa: “O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude”.

A seguir, no §10, o filósofo apresenta ambas as forças, apolínea e dionisíaca, como espécies de embriaguez. A força apolínea que fora descrita n’*O Nascimento da Tragédia* como análoga ao sonho na fisiologia humana, é aqui designada como um modo de embriaguez que se concentra no sentido da visão, como “excitação do olhar”. Contudo, esta nova apresentação do apolíneo continua a afirmar sua força plástica, simbólica, lúdica, visionária, enfatizando porém a intensificação característica da embriaguez. Já o estado dionisíaco é re-apresentado por Nietzsche como excitação e intensificação de todo o sistema afetivo:

⁹¹ Ibidem, p.67.

(...) de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser a facilidade da metamorfose, a incapacidade de não reagir (...) ⁹²

A intensificação da embriaguez, colocada aqui por Nietzsche no âmbito da atividade artística estaria relacionada com um aumento da força vital, com um despertar dos sentidos e do próprio sentimento de estar vivo, enfim, com um extravasamento dos níveis ordinários de percepção e sensação que se pode ter de si mesmo e do mundo. A excitação, o encantamento, o êxtase são palavras usadas recorrentemente n’*O Nascimento da Tragédia*, como formas de indicar o teor deste estado extraordinário.

A excitação sexual é, segundo Nietzsche, a primordial embriaguez ⁹³, e através dela é possível explorar o que está implicado na ação deste estado sobre a fisiologia humana. A intensificação provocada pelo sexo é imediatamente sensível pelo calor que produz nos corpos. Este aquecimento fisiológico atíça os nervos, faz correr o sangue mais rápido e conecta os corpos em um ritmo comum que, em seu nível mais extremo, esfumaça a nítida separação, o contorno que nos faz perceber enquanto indivíduos. O encantamento e o êxtase também poderiam descrever a sensação dos corpos, que em seu enamoramento, esquecem-se de suas auto-imagens, suprimindo deste modo a dimensão moral que define comportamentos de acordo com as convenções culturais e o estatuto social dos indivíduos. Essa suspensão dos códigos morais ativada pela embriaguez abre um espaço incógnito de relação entre os corpos, um espaço de liberdade para agir como outro(s). Como afirma Nietzsche, age na embriaguez um poder metamórfico. A excitação sexual altera a temperatura e a velocidade dos corpos fazendo com que efetivamente mudem de estado. Essa imagem de mudança de estado evoca uma forte alteração da percepção e da sensação dos corpos em suas múltiplas relações e afetos. Está em jogo neste poder de transfiguração da embriaguez uma hipersensibilidade ⁹⁴,

⁹² Ibidem, p.69.

⁹³ Cf. CI, p.105: “... somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o fato fundamental do instinto helênico — sua “vontade de vida”. Que garantia o heleno para si com esses mistérios? A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a *verdadeira vida*, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade. Para os gregos, então, o símbolo sexual era o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga religiosidade.”

⁹⁴ Cf. GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos*, tradução Ana Kiffer, Zazie Edições, Rio de Janeiro, 2016.

que eleva exponencialmente a intensidade das sensações. A “incapacidade de não reagir” é gerada por esse sentir pleno que age extravasando seus limites, os limites do próprio corpo.

Nota-se que este “estado de ação” seria próprio à arte do ator, daquele que age, que atua de forma imersiva numa realidade, num “mundo da cena” que engloba todo o mundo, na medida em que a força de desindividuação do estado dionisíaco borra as delimitações entre o “eu” e o mundo. Assim, não haveria neste estado a distância necessária à contemplação própria daquele que vê, ou seja, o espectador. Porém, ao conceber a conjunção entre os estados dionisíaco e apolíneo, Nietzsche afirma a necessidade de todo artista (tomando como paradigma o artista trágico) aceder a uma dupla capacidade, de agir e ver simultaneamente, e que evoca mais que um domínio, uma consciência, ou melhor dizendo, uma lucidez sobre o processo no qual se está envolvido.

A embriaguez, portanto, enquanto précondição fisiológica é necessária ao artista para que possa tornar-se um meio sensível das forças vitais. E ao tomar como parâmetro a arte do ator para pensar a relação do artista com a embriaguez, verifica-se que a mimese evocada por Nietzsche não poderia ser entendida como uma direta imitação das formas/caracteres do mundo sensível, mas como um modo de sair de si, devir outro(s), de metamorfosear-se pela embriaguez. O ator seria aquele que se deixa possuir pela intensidade dos impulsos afetivos e visionários, que os incorpora ou os capta como uma antena e se transforma com eles.

Seria, então, a partir de um estado extraordinário, de hipersensibilidade, intensidade e de suspensão de si mesmo e das convenções morais que um artista poderia compor uma obra de arte?

Em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche introduz uma importante diferenciação entre a relação dos indivíduos em geral com os modos de embriaguez e a relação do artista com estes estados. Mesmo que o autor ainda não nomeie nesta altura o estado apolíneo como um modo de embriaguez da visão, sua proposição sobre o jogo do artista com o sonho dá a ver um processo de intensificação do olhar.

Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho. A estátua como bloco de mármore é deveras real, o real, porém, da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua ainda paira como imagem de fantasia diante dos olhos do artista,

ele ainda joga com o real: se traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho.⁹⁵

Esta perspectiva do jogo com o sonho, e não apenas com o real é, portanto, fundamental para perscrutar a dinâmica dos processos vitais envolvidos na atividade artística. Se o sonho se configura como produção artística da natureza - um “jogo artístico” imediato com o real, ativado pela força apolínea de imitação -, o jogo do artista com as imagens oníricas exige a geração de uma outra realidade, que surge como imitação da imitação. Ou seja, o artista imita o sonho, que em si mesmo é capacidade artística de imitação, de produção de formas da própria natureza. A intensificação (ou embriaguez) do olhar do artista apolíneo traduz-se como transfiguração material do sonho, como a possibilidade de criação de um “sonho de pedra”.

Mais adiante neste mesmo texto, seguindo ainda a lógica do jogo, Nietzsche avalia a atividade do artista dionisíaco:

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente metaforicamente, se não o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. Não na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação se mostra o caráter artístico dionisíaco.⁹⁶

Se a embriaguez é o jogo da natureza com o corpo humano, seria o mundo humano um sonho da natureza? Ou seja, uma produção artística da natureza? O jogo do artista com a embriaguez seria então um despertar dentro do sonho da natureza? Seria esta a embriaguez lúcida necessária ao artista dionisíaco? Seria esta a capacidade do artista dionisíaco ao jogar com a embriaguez: metamorfosear-se pela força de geração, forjar duplos, numa extraordinária possibilidade de estar desperto dentro de um corpo-sonho?⁹⁷

⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*, tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005, p.54.

⁹⁶ Ibidem, p.55.

⁹⁷ Esse corpo-sonho remete ao filme curto de Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le Nuvole*. (disponível em <https://vimeo.com/145320318>). Uma fábula sobre a vida de marionetes que em meio às repetições da peça Otelo de Shakespeare, dão-se conta de sua condição: “Noi siamo in un sogno dentro un sogno” diz a marionete de Yago (interpretada pelo notável comediante italiano Tótó).

Esta conjunção de forças extraordinárias que tenciona estados conflitantes e que possibilitaria adormecer, sonhar e ao mesmo tempo espreitar, observar, ou seja, sonhar acordado - é pista fundamental para perceber a embriaguez do artista como um estado dionisíaco-apolíneo, onde aspectos múltiplos estão tensionados, num equilíbrio imperfeito entre a desmesura do êxtase dionisíaco e a clareza da visão apolínea; uma luta ao mesmo tempo prazerosa, dolorosa e perigosa. A atividade artística colocada nesses termos convoca os processos e estados vitais envolvidos na gestação das formas, no engendramento e desenvolvimento dos corpos, na dor, no gozo e no risco de parir uma vida⁹⁸.

Enfim, a questão principal desta dissertação coloca-se aqui: se para um artista a embriaguez seria condição fundamental de seu ofício, seria possível cultivá-la em sua atividade? Dito de outro modo, seria um artista propriamente aquele que cultiva esta intensificação, ou seja, que cria meios de ativar os estados artísticos imediatos? Os processos de construção das linguagens artísticas seriam necessariamente impulsionados/atravessados por modos e práticas de cultivo da embriaguez? Para adentrar esta questão trabalharei em seguida uma parte da obra de Antonin Artaud que dá a ver modos (singulares) de um artista colocar-se nesta condição, ou ainda, de cultivar essa intensificação que, segundo Nietzsche, é fundamental à arte.

⁹⁸ CI, p.106: “Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as ‘dores da mulher no parto’ santificam a dor em geral — todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro implica a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, tem de haver também eternamente a ‘dor da mulher que pare’.”

CAPÍTULO 2: ARTAUD, A CRUELDADE E O TEATRO

A última edição das obras de Antonin Artaud⁹⁹ (1896-1948), reúne em 1792 páginas grande parte de sua produção artística (poesias, cartas, notas de cadernos, desenhos, ensaios, manifestos, peças teatrais, roteiros cinematográficos), expondo de forma contundente a pluralidade de seu percurso como artista. Mas, ainda assim, essas quase duas mil páginas não encerram sua obra. Para além de poeta, desenhador, dramaturgo, escritor, ensaísta, Artaud era também encenador e ator, tendo atuado em dezenas de filmes e espetáculos teatrais¹⁰⁰. Mesmo que se tenha acesso à sua vasta produção artística e aos registros (em texto, foto, filme ou áudio) de suas peças e atuações, a experiência do teatro mantém-se, inevitavelmente, como uma zona de mistério, caracterizada por Artaud, insistentemente, como presentificação/encarnação de forças, como um ato vivo, um acontecimento real. Essa potência irruptiva do ato teatral na realidade expressa uma dimensão que se coloca como um valor fundante da arte e da cultura para Artaud. Sua necessidade de operar um *religere* entre arte/cultura e vida foi talvez o grande desafio lançado pelo artista aos seus contemporâneos e ecoa, até ao presente, em nossos ouvidos: “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida. Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças”¹⁰¹.

A dimensão dinâmica - mágica, viva, invisível, concreta, cruel e afetiva - que tanto obcecou Artaud em sua relação com a arte, confere à sua obra a eternidade de um enigma¹⁰² que se refaz a cada vez que é ativado. Importa, por isso, perguntar: de que modo esta força metamórfica move-se nas obras de Artaud? Como ele a faz falar? Só uma linguagem multiforme que escapa a categorias e gêneros artísticos estabelecidos poderia carregar tal potência. Assim, sua poesia fricciona desenho e palavra, delineando-se muitas vezes como um auto-retrato, seu pensamento ecoa como uma voz que move-se no espaço em harmonias

⁹⁹ Cf. ARTAUD, Antonin. “*Œuvres*”, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004.

¹⁰⁰ Cf. VIRMAUX, Alain. “Artaud e o Teatro”, tradução Carlos Eugênio Marcondes Moura, Editora Perspectiva, 2ª edição, São Paulo, 2009, 2009. p. 298.

¹⁰¹ TD, p.4.

¹⁰² Cf. DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, p.151.

dissonantes, e seu teatro, ao mesmo tempo plástico e poético, convoca o corpo-voz do ator para um ato vivo, mágico. Como diria Artaud, diante do desafio de *re-ligar* arte e vida é preciso fazer dançar as linguagens. E essa mutação da linguagem, proposta por Artaud, não significa apenas um embaralhar das cartas do jogo, uma mistura de linguagens artísticas, mas exige a decomposição de formas mortas e a incessante composição de outras, atualizadas às necessidades de um corpo, simultaneamente presente e extemporâneo, radicalmente, singular e político.

Diante de uma obra de tamanha potência polissêmica e polimórfica, ousar delimitar a linguagem artística de Artaud seria incorrer em tarefa burocrática e equivocada. O estudo de suas obras e de seu percurso artístico, ao contrário, convoca a pensar o teatro, a poesia, a dança, as artes visuais e mesmo a teoria como campos de experiência e de experimentação indisciplinares.

Por outro lado e paradoxalmente, a experiência da *palavra* apresenta-se como um epicentro nevrálgico da obra de Artaud, ao expor cruelmente sua luta (e seu jogo) com a linguagem. Em *O Teatro e seu Duplo*, a concepção de uma *linguagem física* do teatro, não propõe exilar a palavra do palco, mas exige, isto sim, uma palavra-corpo, vibratória, espacial: uma palavra afetada¹⁰³. Seja pela via do humor, da magia, ou da lógica anárquica¹⁰⁴ ativada pela poesia, seja através do que o autor chamou de “entonações” ou “dissonâncias” em suas experiências teatrais sobre a voz; a palavra artaudiana surge como que embriagada, avançando e borrando os limites entre pensamento-voz-corpo. Sobre as possibilidades “metafísicas” da linguagem no teatro, Artaud diz:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente

¹⁰³ Cf. KIFFER, Ana. “Antonin Artaud”, EdUERJ, Rio de Janeiro, 2016, p.64. Sobre a exigência artaudiana de concretude da palavra, Kiffer defende que se trata de “reencontrar as palavras para além dos muros ou das grades de sentido, representação e conceitos a que estariam fadadas”.

¹⁰⁴ TD, p.42.

utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento.¹⁰⁵

Assim se erige a luta de Artaud com a linguagem, pela necessidade de engendrar uma língua *do* corpo que põe em movimento uma palavra-ação¹⁰⁶, isto é, uma palavra que age física e afetivamente, ou ainda, uma palavra-gesto capaz de traçar um percurso plástico de vibração no espaço. Mas, para concretizar possibilidades excepcionais da linguagem, a luta artaudiana exige a desconstrução da lógica racionalista que atua, cultural e moralmente, como um meio de dominação e domesticação do corpo.

Neste campo de luta, o Teatro da Crueldade anuncia-se como um espaço de “desposseção”¹⁰⁷ do corpo, isto é, como um meio de descontaminação das infecções do Ocidente. Artaud denunciará, insistentemente ao longo de toda a vida, organismos/ organizações normalizadoras e reguladoras do corpo que “viralizam” essas infecções (tais como o teatro psicológico burguês, a cultura moderna racionalista e as religiões judaico-cristãs).¹⁰⁸

Nesse sentido, comenta José Gil, haveria para Artaud “dois tipos de magia: uma ‘magia negra’, maléfica, que apodrece os corpos e envenena o Ocidente, e uma ‘magia curativa’ que age no Teatro da Crueldade, que se torna assim um ‘teatro de cura cruel’”.¹⁰⁹

A luta entre forças – que, como vimos em Nietzsche, seria constitutiva do corpo, da natureza – traduzir-se-ia no teatro artaudiano, como campos de influência e de afetabilidade entre os corpos, onde a *magia* apresentar-se-ia como uma técnica artística ou jogo poético de intervenção nos processos invisíveis de contaminação dos corpos.

Assim, embora esta dissertação coloque em foco as proposições para o Teatro da Crueldade, o caráter indisciplinar da obra de Artaud é paradigmático para pensar suas operações poético-teatrais como um modo de *cultivar* a embriaguez.

¹⁰⁵ Ibidem, p.46.

¹⁰⁶ Cf. GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2018, p.138.

¹⁰⁷ Ibidem, p.123-171.

¹⁰⁸ Cf. UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*, tradução de Christine Greiner, n-1 edições, São Paulo, 2012, p.66. “Se nós refletirmos um pouco sobre todas as rotinas e os dispositivos que objetificam e coisificam a realidade vivida pelo corpo, veremos que é uma guerra insana, singular, mas singularmente universal. Esta guerra “para acabar com o julgamento de Deus” é inspirada sobretudo pela questão do corpo (...) Há redes múltiplas de diversas forças que penetram em toda parte a vida do corpo.”

¹⁰⁹ GIL, José. Op. cit, p.140.

Como se viu antes, em Nietzsche, a vida da tragédia é concebida por um acordo dissonante entre impulsos artísticos primordiais (apolíneos e dionisiacos) e sua morte é provocada pela invasão da força racionalista no corpo da tragédia. O impulso socrático expulsa do palco trágico o *jogo com a embriaguez e o sonho* e coloca em seu lugar o discurso lógico e a representação naturalista (que prioriza o entendimento da ação e a identificação dos caracteres com o espectador).

Em Artaud, o Teatro da Crueldade reclama a luta primordial que está nas origens do teatro e põe em movimento uma determinação, uma necessidade permanente de renascimento. Nessa luta, a crueldade (força, simultaneamente, perversa e ativa) forja um elo paradoxal na poética artaudiana. Por um lado, afirma-se como lucidez/consciência dolorosa do *mal* que (a)funda o “Homem”¹¹⁰ enquanto ser racional, exilado do próprio corpo. E por outro lado, age como “necessidade implacável”¹¹¹ de renascimento/regeneração do corpo, do teatro, da cultura. A crueldade é o impulso, a necessidade intensiva do teatro artaudiano que move um processo incessante de *re-geração* das formas.

O Teatro da Crueldade manifesta-se como um movimento informe, que forma e desforma ao forjar um teatro mágico, uma linguagem embriagada e, por isso, monstruosa¹¹². Para Artaud, a configuração de imagens poéticas vislumbra a produção de uma cena que possa exercer sobre o espectador o mesmo impacto que um sonho imprime sobre o dormiente.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária.¹¹³

¹¹⁰ O termo “Homem” com maiúscula, usado como forma genérica para designar a espécie humana, denuncia em si mesmo o fato de que esse projeto de humanidade/civilização afirma o lugar de poder do “Um” em detrimento de todo outro.

¹¹¹ TD, p.119.

¹¹² A linguagem artaudiana é monstruosa na medida em que habita uma região limítrofe entre racionalidade e irracionalidade, entre consciente e inconsciente. Cf. GIL, José. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros*, Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

¹¹³ TD, p.97.

A luta entre crueldade/real e linguagem/sonho em Artaud, evoca a te(n)são abismal entre Dioniso e Apolo, n'*O Nascimento da Tragédia*. Como o dionisiaco, a crueldade manifesta-se como força criadora-destruidora, como necessidade intensiva, excessiva e irrepresentável. E por outro lado, tal como o apolíneo na tragédia, a evocação do sonho no Teatro da Crueldade, joga com as forças geradoras de imagens, com o impulso plasmador das “imagens da poesia”. A potência de imitação do sonho seria o meio mágico que ligaria ator e espectador à sensação pura, à “picada concreta” do teatro. O jogo com a embriaguez artaudiana engendraria uma linguagem cruel que se desenvolveria numa aberrante lógica mágica. Como se verá mais adiante, tal como a tragédia (quando associada ao sublime) o Teatro da Crueldade manifesta a necessidade de imitar o invisível, de performar o informe.

Portanto eu disse "crueldade" como poderia ter dito "vida" ou como teria dito "necessidade", porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico.

E procuro tecnicamente e praticamente todos os meios de aproximar o teatro da ideia superior, talvez excessiva, mas de qualquer modo viva e violenta, que faço dele.¹¹⁴

Neste trecho de *Cartas sobre a linguagem*¹¹⁵, onde Artaud responde a críticas dirigidas ao primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, é possível reconhecer que a pré-condição fisiológica da embriaguez, defendida por Nietzsche se manifesta no corpo artaudiano como impulso excessivo, como necessidade de vida, que mobiliza ao extremo suas forças em torno de uma "ideia superior", à qual ele busca aproximar-se. Trata-se, portanto, de uma ideia que o supera, que o transcende e esta vontade “viva e violenta” exige os meios para concretizar-se. A crueldade em Artaud é também uma feroz exigência, como uma “vontade carregada”¹¹⁶ que extravasa o próprio corpo e seus limites. Mas para extrair do corpo a realização de uma obra seria preciso, como diz Artaud, encontrar meios. A relação tencionada entre termos dissonantes coloca-se nessa necessidade de forjar “meios de aproximar o teatro (dessa) ideia

¹¹⁴ TD, p.134.

¹¹⁵ Cf. Ibidem.

¹¹⁶ CI, p.42.

superior, (...) excessiva, (...) viva e violenta”. Mas, quais seriam, então, os meios pelos quais Artaud luta para dar suporte a esta força viva, bruta, caótica?

Para sondar essa passagem da força bruta imediata à configuração de um *meio* interessa, então, explorar a perspectiva proposta por Artaud em relação ao trabalho do ator e suas propostas nesta esfera. Em *Um Atletismo Afetivo*¹¹⁷, Artaud faz uma série de considerações sobre a arte do ator que visam uma investigação, ao mesmo tempo mágica e científica, do corpo e de sua afetividade. O *corpo afetivo* evocaria uma matéria própria à atividade do ator, exigindo *re-ligar* o físico e o afetivo. Em outras palavras, caberia ao ator o desafio de criar um corpo duplo, simultaneamente, embriagado e lúcido. Como se verá, essa busca “técnica e prática”, desenvolve-se como um “atletismo” que cultiva estados intensivos do corpo, o que, por sua vez, implicaria a gestação de uma *linguagem mágica*, a visão dos *duplos* e a imitação de *forças afetivas*.

2.1) Uma linguagem mágica

Ao longo de sua curta e intensa vida, Artaud, escreve dois manifestos intitulados “O Teatro da Crueldade”¹¹⁸. Ambos estão incluídos em *O Teatro e seu Duplo* (1938), livro que reúne, além destes manifestos, uma série de cartas, notas, conferências, artigos e ensaios, escritos entre 1931 e 1935. Os textos produzidos nestes anos e reunidos neste livro expressam o essencial do projeto teatral artaudiano¹¹⁹.

Em Julho de 1931, Artaud assiste a uma apresentação pública do Teatro de Bali na *Exposição colonial de Paris*¹²⁰, e sob o impacto dessa experiência escreve “Sobre o teatro de Bali”¹²¹, texto onde desfia suas percepções e sensações diante do que identifica ser uma autêntica cena autônoma, não submetida à supremacia do autor, nem rendida ao entendimento do espectador.

¹¹⁷ Cf. TD, p.151-160.

¹¹⁸ O primeiro, escrito em 1932 e o segundo, em 1933. Ambos foram publicados, originalmente, pela *Nouvelle Revue Française (NRF)*.

¹¹⁹ Cf. ARTAUD, Antonin. “*Œuvres*”, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004, p.502.

¹²⁰ Cf. Ibidem, p.535.

¹²¹ TD, p.55-74.

Esse espetáculo nos oferece uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras, para cuja compreensão toda uma nova linguagem parece ter sido inventada: os atores com suas roupas compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem. E esses hieróglifos de três dimensões são, por sua vez, sobrecobertos por um certo número de gestos, signos misteriosos que correspondem a uma certa realidade fabulosa e obscura que nós, ocidentais, definitivamente recalamos.¹²²

O teatro balinês é descrito por Artaud como exemplo vivo de uma *linguagem mágica* que operaria uma conexão entre gesto e palavra, matéria e signo, concreto e abstrato, corpo e alma. Nesta “operação mágica” estaria posta a potência “metafísica” da linguagem teatral, entendida por Artaud como uma capacidade de “nos proporcionar de um modo físico algumas das percepções mais secretas do espírito”¹²³.

A relação entre teatro e metafísica é tratada mais explicitamente em “A encenação e a metafísica”¹²⁴, onde Artaud também recorre ao teatro oriental para pensar a ação mágica do teatro como uma *metafísica em atividade*:

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de metafísica em atividade.¹²⁵

Evidencia-se neste trecho o quanto o projeto teatral artaudiano ganha nova força/ forma a partir do evento na *Exposição colonial de Paris*. Artaud enxerga no Teatro de Bali a realização de um teatro cruel, isto é, um teatro que exige uma linguagem própria, capaz de operar uma articulação mágica entre corpo e pensamento, entre afeto e linguagem, e que proponha uma experiência concreta para todos os participantes (atores e espectadores), agindo como “uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer.”¹²⁶ Como assinala

¹²² TD, p.64.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Cf. TD, p.31-48.

¹²⁵ Ibidem, p.44.

¹²⁶ TD, p.96.

José Gil em “O pensamento mágico de Artaud”¹²⁷: “Esse teatro, que deve endereçar-se diretamente aos sentidos, age através das ‘forças’, desperta as energias adormecidas do espectador, transmite imediatamente o poder de pensar e agir de um corpo para outro.”

Mas de que modo, então, essa “linguagem da cena” agiria sobre todos os presentes (atores e espectadores) como “uma terapia da alma”? A questão da especificidade da linguagem teatral reaparece, insistentemente, em todos os textos reunidos n’*O Teatro e seu Duplo*, mas nunca apresenta-se com uma forma terminada, ao contrário, está sempre em processo de gestação e sujeita a atualização. Vejamos alguns exemplos.

Logo na abertura da primeira versão do manifesto “O Teatro da Crueldade”, Artaud expressa a necessidade de re-generar a linguagem específica do teatro, isto é, uma linguagem que proporcione, fisicamente, percepções afetivas, e que conecte os corpos por “meios mágicos”:

(...) a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem.¹²⁸

Segundo Artaud, a realidade concreta do espaço e do corpo seria a matéria específica do teatro; seus “meios mágicos” e seus poderes de ação estariam condicionados a ela. Isto é, ao desconectar-se dessa realidade concreta, o teatro (ocidental) teria perdido sua linguagem própria e com ela seu poder de ação sobre os corpos - poder, aqui, caracterizado como capacidade de exorcizar os corpos. Isto significaria que os “exorcismos renovados”, nomeados por Artaud, evocariam a ação mágica do teatro como um meio de desposseção. Mas, em que sentido os corpos precisariam ser despossuídos pela ação do teatro? Para Artaud, o “demónio” do Ocidente (que adoece os corpos e a cultura) seria a força do *logos*, da palavra sem corpo, ponto crucial de ligação com o pensamento de Nietzsche ao qual se retornará mais adiante.

¹²⁷ GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2018, p.139.

¹²⁸ TD, p.101.

Já em “Teatro oriental e teatro ocidental”¹²⁹ Artaud marca as diferenças entre o textocentrismo da representação clássica, e a operação mágica de conexão dos elementos/forças da cena proposta pela encenação metafísica:

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles.¹³⁰

Para reaver os poderes de ação da cena, a encenação deveria operar um processo onde cada elemento cênico irradiaria suas “projeções ardentes”. Isto é, a encenação, não mais submetida à tirania do autor, combinaria os elementos (gestos, palavras, sons) como na composição de um “sonho real”. A força específica da linguagem teatral estaria colocada na extração dessas projeções e na tessitura onírica da cena, de modo que a encenação seria resultado de um acontecimento mágico que envolve e desenvolve todos os elementos/signos/forças da cena.

O Teatro da Crueldade como defende José Gil, quer criar “signos ‘a três dimensões’ que exalem e personifiquem o sentido misterioso da vida.”¹³¹ Signos que se movem como os “corpos-hieróglifos” produzidos pelo teatro balinês (na visão de Artaud). E mais ainda, continua José Gil, este teatro quer “(...) dar vida, fazer agir essas ‘subtis noções’ como se se tratasse de personagens que vivem e agem.” Essas “subtis noções” são também as “ideias metafísicas” de Artaud, que encarnam na cena cruel e são por fim “uma espécie de *duplos* semiespectrais e semivivos que Artaud quer pôr em cena e dar a ver e fazer viver entre nós, ‘espectadores’.”

Ora, essa linguagem mágica gestada por Artaud remete à descrição feita por Nietzsche acerca do impulso onírico apolíneo que, na tragédia, irradia o *pathos* dionisíaco em palavras, imagens, símbolos. A magia, descrita por Artaud como poder de ação do teatro, evoca a realidade do sonho apolíneo, liberta da lógica causal que rege nossa experiência ordinária;

¹²⁹ TD, p.75-82.

¹³⁰ Ibidem, p.81.

¹³¹ GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2018., p.148.

uma realidade imagética que apareceria ao sonhador com intensidade e nitidez extraordinárias.

2.2) O jogo (com a embriaguez) da crueldade

Muito se especulou sobre o teor sangrento da crueldade desde a publicação do primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, mas Artaud explicita desde logo que este não seria o aspecto essencial desta força e que sua evocação não implicaria (necessariamente) a encenação de atos cruéis e violentos. Mais do que uma afirmação da irracionalidade, a crueldade é, segundo Artaud, a força que, simultaneamente, separa e conecta humanidade e a natureza.

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel (...)¹³²

A consciência seria o elemento de diferenciação entre a crueldade humana e a ferocidade animal, ou seja, aquela movida estritamente por instinto, pois seria a própria consciência a marcar com crueldade a vida humana. Como afirma Camille Dumoulié:

(...) o homem não é imediatamente na vida. Existir significa se encontrar fora de si, fora de seu ser o mais íntimo e da evidência primeira da vida. A consciência surge dessa dilaceração, desta separação do homem com o fluxo contínuo da vida. E o espírito é a energia viva desta consciência, o fogo que brota dessa falha vulcânica de onde emerge a existência humana. Assim Artaud pode afirmar: ‘Existe um espírito na carne’, ou seja, e a expressão é dele também: ‘existe uma faca que eu não esqueço.’ Mas através dessa separação íntima da carne humana, o corpo pensa.¹³³

A crueldade artaudiana revela-se como força plural, ao manifestar-se, simultaneamente, como: a) o impulso cruel de descolamento do “fluxo contínuo da vida”; b) a

¹³² TD, 118.

¹³³ DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade*, in. *Lettres Françaises - Revista da Área de Língua e Literatura Francesa*, UNESP, São Paulo, Brasil, n. 11 (1), 2010, ISSN 1414-025X, <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>, (63-74), p.63.

dor que marca a cisão entre humano e natureza; c) a vibração intensiva de um corpo cindido e d) a necessidade de gerar um corpo pensante, duplo.

O Teatro da Crueldade condensa a pluralidade dessa força ao expressar a “necessidade inelutável”¹³⁴ de ativar a vida, ao mesmo tempo, como intensidade, dor e lucidez. Logo, a força da crueldade liga-se ao teatro, em Artaud, por uma necessidade primordial: ativar a vida. É por esta necessidade de vida que Artaud protesta contra o teatro de seu tempo: a cultura ocidental estaria doente e a sua doença seria a apatia, a indiferença, a anestesia, a incapacidade de sentir. Como diz Artaud: “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração.”¹³⁵ Assim, o Teatro da Crueldade afirma-se como um espaço potencial de cura¹³⁶ dos males da cultura ocidental, cujo poder seria, justamente, despertar a sensibilidade, intensificar o sentir, aumentar a “densidade voltaica”¹³⁷ do corpo.

Ora, para Artaud, esse “poder” (poderia dizer-se de embriaguez) estaria colocado no impulso embrionário do teatro, na crueldade do começo, no apetite de vida que exige novas formas, e mais ainda, exige que as formas sejam constantemente recriadas, porque não se trata de fixar novas formas que substituam as antigas, mas de cultivar e processar continuamente a força de geração das formas.

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter(...) E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.¹³⁸

Tal como a força dionisiaca-apolínea da tragédia, o Teatro da Crueldade convoca a dimensão misteriosa da vida que quer se transfigurar e produzir um sonho real. Esse apetite de vida em Artaud é, como diria Nietzsche, uma sede primeira de aparência “...que torna a nos

¹³⁴ TD, p.119.

¹³⁵ Ibidem, p.95.

¹³⁶ GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2018, p.142.

¹³⁷ TD, p.160.

¹³⁸ Ibidem, p.119.

revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer.”¹³⁹ A intensidade cruel, como a embriaguez dionisíaca, é pura sensação irrepresentável que extasia o corpo, o esvazia de si mesmo, da psicologia, dos códigos morais, dos dramas cotidianos (que Artaud tanto abominava no teatro burguês). E, por outro lado, a magia do teatro artaudiano, opera também uma intensificação do olhar, uma visão do caos. A “ação mágica” deste teatro joga com a embriaguez da crueldade, ou aciona uma embriaguez lúcida¹⁴⁰, como diria Nietzsche.

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.¹⁴¹

Esse “rigor violento, de condensação extrema dos elementos” da cena, proposto pelo Teatro da Crueldade, subverte a lógica racionalista do teatro clássico (de representação mimética de um texto dramático) para articular um acontecimento físico-sensorial, uma experiência concreta, onde a embriaguez da crueldade perpassaria os corpos, tanto dos atores quanto dos espectadores, efetivando assim o que Artaud nomeia de “terapia da alma”. Como diz Artaud, o teatro, “...essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos”¹⁴².

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar.¹⁴³

¹³⁹ NT, p.142.

¹⁴⁰ Cf. Idem, *A Visão Dionisíaca Do Mundo*, tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005. p.55.

¹⁴¹ TD, p.143.

¹⁴² Ibidem, p.36.

¹⁴³ Ibidem, p.96.

Para Artaud, a degradação da linguagem teatral seria um sintoma de decadência da cultura ocidental¹⁴⁴. A produção de um teatro de distração que decalca os dramas psicológicos da vida ordinária e privilegia a razão do espectador indicaria a desvitalização da capacidade de sentir. Assim, a insistente afirmação de uma “linguagem concreta” do teatro, que escapa à “linguagem articulada”, marca o antagonismo radical de Artaud ao logocentrismo que mortifica o corpo. O teatro como ato vivo e mágico, combate diretamente a estética racionalista do teatro moderno burguês e atenta contra as formas seculares da representação ocidental, como se verá a seguir.

2.3) Representação cruel (ou o lugar vazio da representação)

Em 1967, Jacques Derrida escreve “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” que integra seu livro *A Escritura e a Diferença*. Naquele momento, a questão da “(in)fidelidade” em relação ao Teatro da Crueldade colocada por Derrida¹⁴⁵ respondia à crescente mitificação da figura de Artaud e ao impacto exercido por sua obra sobre a pesquisa de criadores/encenadores que se haviam destacado a partir dos anos 60 por todo o mundo, tais como Jerzy Grotowski na Polônia; Julian Beck, Judith Malina e Robert Wilson nos EUA; José Celso Martinez Correia no Brasil; Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata no Japão; Peter Brook na Inglaterra; Ariane Mnouchkine na França; Carmelo Bene na Itália, entre outros.

No entanto, embora as propostas de Artaud em *O Teatro e seu Duplo* tenham influenciado as experimentações cênicas deste período - tais como a reconfiguração do espaço cênico e da relação ator-espectador e a autonomia da encenação em relação à literatura dramática - as pesquisas e criações dos artistas citados trilham percursos singulares que não admitem filiações.

Por outro lado, a influência do pensamento artaudiano sobre a cena (não só teatral) desde a segunda metade do século XX é notória e são diversos os estudos sobre o tema. Por

¹⁴⁴ Cf. QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, Teatro e Ritual*, Editora Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012, p.28. Como comenta Quilici, Artaud “(...) tomará o teatro praticado em sua época como signo privilegiado de todo um modo de vida. Por isso mesmo para Artaud não se trata apenas de revolucionar o palco, mas de construir uma poética que seja ao mesmo tempo uma “máquina de guerra” contra um estado de coisas que é preciso transformar.”

¹⁴⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, p.166.

exemplo, Hans-Thies Lehmann destaca Artaud como um dos grandes precursores do que será catalogado pelo autor como *teatro pós-dramático*:

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas”, especificamente teatrais. Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção.¹⁴⁶

Também Patrice Pavis¹⁴⁷ e Josette Feral¹⁴⁸ assinalam a reivindicação de Artaud por uma cena autônoma, e seus efeitos sobre a noção de representação, como um dos principais marcos na história do teatro do século XX. O reconhecimento da influência decisiva de Artaud sobre as artes performativas, a partir dos anos 60 aparece de modo incontornável na teoria do teatro. Cabe ainda ressaltar que neste contexto de estudos Artaud é particularmente associado aos movimentos de interseção entre teatro e *performance*:

‘Performance art’ emerged out of 1960s avant-garde theatre practices that opposed dominant text-based theatre. The aim was to be reflexive, presentational rather than representational, and to situate the audience as participants rather than as spectators. The focus was on the ‘performative’ of theatre, in the sense of its being here and now. The ultimate key influence here is Artaud and *The Theatre and its Double*.¹⁴⁹

O reconhecimento da contaminação que o pensamento artaudiano efetuou sobre o teatro não implica, contudo, uma disputa de legado ou fidelidade, inclusive porque neste caldo de influências do teatro contemporâneo e da *performance*, figuram, ao lado de Artaud, as vanguardas históricas, especialmente Craig, os Futuristas, Dadaístas e Surrealistas¹⁵⁰,

¹⁴⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*, Cosac Naify, São Paulo, 2007, p.246.

¹⁴⁷ Cf. PAVIS, Patrice. *De onde vem e para onde vai a encenação?* Revista Sinais de Cena, 19 jul. 2017, p. 59-68.

¹⁴⁸ Cf. FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, v. 8, nov. 2008, p.197-210.

¹⁴⁹ SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. *Drama/ Theatre/ Performance*, Routledge, London, 2004, p.83.

¹⁵⁰ Artaud também integra o *Movimento Surrealista* entre 1924 e 1926.

Meyerhold e o teatro da Bauhaus¹⁵¹, que também reivindicaram uma autonomia da cena em relação à literatura dramática e procuraram desestabilizar hierarquias convencionadas no espaço cênico e na relação ator-espectador.

Enfim, mesmo que o teatro atual, como outrora o da segunda metade do século XX, continue a debater-se com um dos principais cavalos de batalha do Teatro da Crueldade de Artaud, ou seja, a constituição de uma cena autônoma, interessa a esta pesquisa abordar sua crítica ao domínio do discurso verbal pelo que nela extravasa a história do teatro ou, mais precisamente, do desenvolvimento das “tecnologias teatrais”¹⁵².

Para Artaud, a crueldade põe-se nas origens da civilização ocidental não só pela concepção de uma humanidade/cultura apartada da natureza, mas também pela noção de que a existência do mundo começa num esforço por existir. “É com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado”¹⁵³. Nesse sentido, o Teatro da Crueldade traria à tona a consciência de uma crueldade inicial e colocaria em jogo a necessidade de geração de um corpo-pensamento.

Portanto, mais do que avaliar uma pseudo fidelidade ou o real impacto de Artaud sobre a história da performance e do teatro contemporâneo, interessa neste ponto, em diálogo com o ensaio de Derrida, pensar sobre o poder genealógico do teatro em Artaud, ou seja, seu poder de auto-geração¹⁵⁴. E como se verá adiante, esta chave de leitura é importante também para refletir sobre as conexões entre a palavra-corpo proposta por Artaud e a figura do poeta lírico analisada por Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia*.

Para iniciar, então, essa reflexão, partimos das seguintes questões: 1. Em que medida a atividade artística, vista pelo prisma da crueldade do teatro artaudiano, constitui-se como cultivo da vida? 2. Como o engendramento de uma *palavra-corpo*, em Artaud, transforma/deforma a noção clássica de representação?

¹⁵¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, Routledge, New York, 2008, p.138.

¹⁵² Cf. DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, p.153.

¹⁵³ TD, p.121.

¹⁵⁴ Cf. BRANCO, Maria João Mayer, *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, p.39.

Como afirma Derrida, o Teatro da Crueldade coloca um enigma¹⁵⁵ ao evocar um espaço de mistério, uma zona opaca e movediça, um conflito primordial que anuncia simultaneamente o fechamento e a abertura da representação. Mas, qual seria esse conflito primordial?

Segundo Derrida, ainda que o Teatro da Crueldade exija a derrubada de muitos paradigmas da cultura ocidental, ele coloca-se essencialmente como uma afirmação. O teatro, o corpo, a cultura, enfim, toda a vida estaria implicada na crueldade artaudiana enquanto afirmação de uma necessidade. “(...) o teatro da crueldade é definido como ‘a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade’”¹⁵⁶. Contudo, essa necessidade ainda não teria começado a existir. O Teatro da Crueldade estaria por nascer, ou seja, seria a afirmação de uma necessidade latente, que “só pode nascer renascendo para si”¹⁵⁷. O Teatro da Crueldade colocaria, então, uma necessidade de futuro, uma abertura que “remonta à véspera de um nascimento”¹⁵⁸. Segundo Derrida, em Artaud, a necessidade de renascimento do teatro, é indissociável das experiências sofridas em sua própria carne:

Ora sabemos que Artaud vivia o dia seguinte de uma desapropriação: o seu corpo próprio, a propriedade e a limpeza do seu corpo tinham-lhe sido roubadas por ocasião do seu nascimento por esse deus ladrão que nasceu ele próprio “de se fazer passar / por mim mesmo”. É certo que o renascimento — Artaud recorda-o muitas vezes — passa por uma espécie de reeducação dos órgãos.¹⁵⁹

Logo ao nascer o corpo artaudiano teria sua vida roubada por um “deus” detentor da palavra e do sentido. E esse corpo, tiranizado pelo “deus-logos”, se reduziria a um aglomerado de repartições funcionais. Neste sentido, a “reeducação dos órgãos” implicaria uma regeneração do corpo em todas as suas partes. Como afirma Artaud “(...) os órgãos

¹⁵⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, p.151.

¹⁵⁶ Ibidem, 150.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Ibidem.

verdadeiros do corpo humano ainda não estão compostos e colocados (...)”¹⁶⁰ E segundo Artaud, o Teatro da Crueldade “foi criado para terminar esta colocação [dos órgãos].”¹⁶¹

Esta negação ou desapropriação da vida enunciada por Artaud, estaria colocada também no nascimento do teatro ocidental, pois tal como o corpo, o teatro teria sido “afastado de sua essência afirmativa”¹⁶² ou de sua força vital, logo ao nascer.

A história do teatro ocidental seria para Artaud, a história de uma decadência, de uma negação, e o Teatro da Crueldade, por sua vez, seria a afirmação da “necessidade inelutável” de reconstituir “a véspera dessa origem”¹⁶³. A crueldade seria a força ativa, ainda não inscrita no teatro, que deflagra uma “abertura”.¹⁶⁴

De forma análoga a Nietzsche, Artaud busca nas origens do teatro uma luta por fazê-lo renascer, convocando sua força primordial de acontecimento (não de ação narrativa) e atacando o modelo de representação do ocidente que expulsou do palco o *pathos* cruel, dionisíaco, e com ele o *epos* onírico, apolíneo. A força socrática, o “deus-logos”, coloca no lugar da embriaguez e do sonho (da intensificação do sentir e da visão) a representação de uma história compreensível, enunciada por personagens semelhantes aos espectadores que, por sua vez, se satisfazem ao compreenderem a ação.

Assim, diante de um teatro “natimorto”, desligado de sua força vital ao nascer, Artaud concebe uma representação cruel que quer *religar* o teatro com sua força de geração. Mas, para acontecer, essa operação mágica exigiria a expulsão do “deus-ladrão”. Em outras palavras, seria preciso expulsar da cena o autor-criador. Como defende Derrida, “O teatro da crueldade expulsa Deus do palco”¹⁶⁵, não pela construção de um novo discurso ateu, mas pela produção de um espaço não teológico. E o espaço só deixaria de ser teológico após expulsar o “deus-autor”, aquele que “ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o

¹⁶⁰ ARTAUD, Antonin apud DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, p.136.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem, 151.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem, 154.

tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias.”¹⁶⁶

Segundo Derrida, a representação ocidental faz de diretores e atores representantes da textura verbal escravos de um texto pré-concebido. O teatro ocidental forjar-se-ia, assim, como uma representação do logos que exila da cena o que ela teria de mais próprio, isto é, o acontecimento.

Poderia dizer-se que o *mau encontro*¹⁶⁷ com essa “força decadente” marcaria o nascimento do teatro e da cultura ocidental como um inexorável acontecimento trágico. E nesse sentido, o Teatro da Crueldade enquanto consciência cruel desse *mau encontro* quer abrir o lugar da representação, para retirar dele o Sujeito totalizante, para esvaziar o lugar do Poder. E, ao declarar guerra ao deus-criador, o Teatro da Crueldade proclamaria um “fechamento da representação clássica”¹⁶⁸. Nas palavras de Derrida, “Libertada do texto e do deus-autor, a encenação seria portanto restituída à sua liberdade criadora e instauradora. O diretor e os participantes (que não mais seriam atores ou espectadores) deixariam de ser os instrumentos e os órgãos da representação.”¹⁶⁹

Por outro lado, esse fechamento não significaria a negação da representação em si, mas a sua abertura:

(...) reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um álbi ou de uma utopia invisível. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão — Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (theaomai) — mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência - pesquisas de antropologia política*, tradução de Paulo Neves, Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2004, p.109. “Mau encontro: acidente trágico, infelicidade inaugural cujos efeitos não cessam de se amplificar a ponto de se abolir a memória de antes, a ponto de o amor à servidão substituir o desejo de liberdade.”

¹⁶⁸ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995, 158.

¹⁶⁹ Ibidem, 157.

senhor. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros.¹⁷⁰

A representação cruel afirmaria, portanto, uma abertura da representação, ou como diz Artaud: “Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir”.¹⁷¹

Esse devir, essa abertura da representação remete a interpretação de Roberto Machado acerca da tragédia, como representação do irrepresentável, representação do monstruoso. Se, a) como foi visto, a tragédia engendra-se num acordo dissonante entre Dioniso e Apolo, numa luta amorosa e permanente, num jogo com a embriaguez que tece e destece imagens/palavras paridas do mistério; b) de forma análoga, o Teatro da Crueldade nasce da luta entre dor e lucidez, dando à luz uma linguagem mágica que faz viver *duplos* “em três dimensões”, “espectros plásticos”, corpos-sonho. Na representação cruel são as próprias potências da vida que se auto-representam, pois nela cada signo, palavra ou gesto se originaria do acontecimento, do jogo vivo entre forças humanas e não-humanas, que lutam por formar e desformar suas imagens.

Como se disse antes, a visão de Artaud desse teatro cruel, que engendra um “espaço não teológico” de representação, encontra um exemplo concreto no *Teatro de Bali*:

Aquilo que é uma alusão colorida a impressões físicas da natureza é retomado no plano dos sons e o próprio som nada mais é que a representação nostálgica de outra coisa, de uma espécie de estado mágico em que as sensações tornaram-se tais e tão sutis que podem ser visitadas pelo espírito.¹⁷²

A epifania de Artaud diante do teatro balinês e de sua força mítica, traz à tona um ponto fundamental de conexão entre a poesia lírica descrita por Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia* e a auto-geração implicada na representação cruel:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à ideia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antiguidade, e capazes mais uma vez de suportar uma ideia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ TD, p.128.

¹⁷² Ibidem, p.68.

esparsos, de chegar a uma tomada de consciência e também de posse de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; e, como as noções, quando efetivas, trazem consigo suas energias, capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida, ou só nos resta nos abandonarmos sem reação e imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias.¹⁷³

Para Artaud, o teatro precisa re-ligar-se às “forças dominantes” que estariam por trás dos mitos trágicos, mas com meios atuais, ou seja, ele não está simplesmente a propor a representação desses mitos, mas sim uma re-conexão com as forças que *movem* esses mitos e que estariam colocadas numa “ideia superior” “da poesia pelo teatro”. Como Nietzsche, é o aspecto lírico que Artaud convoca como *fundo misterioso*, que “está por trás dos mitos”, o acontecimento “da poesia do teatro”. O conflito entre forças é afirmado por Artaud ao evocar uma “ideia religiosa do teatro” em contraste à “mediação” ou seja, à representação clássica. Pois, ao contrário disso, o autor quer articular esta “ideia religiosa” com uma “tomada de consciência”, uma lucidez sem a qual o artista não poderia conectar-se às forças que estimulariam tanto a “ordem” quanto a intensidade vital.¹⁷⁴ Ora, esta conexão de forças (traduzidas aqui como *fundo misterioso* e *lucidez*) também está presente na análise de Nietzsche da poesia lírica enquanto uma proto-tragédia.

“Como o poeta lírico é possível enquanto artista?”¹⁷⁵, pergunta-se Nietzsche, já que sua *língua estranha* não permitiria identificá-lo como artista objetivo, mas tampouco como artista subjetivo. No caso do poeta lírico, um “estado de ânimo musical”¹⁷⁶ se colocaria como “condição preparatória do ato de poetar”¹⁷⁷. E embora seu canto evoque um “eu”, este “eu” não expressaria o sujeito do artista ou a sua voz pessoal, já que o poeta lírico teria renunciado à sua “subjetividade no processo dionisíaco”¹⁷⁸. Suas palavras ressoariam como eco de uma dor primordial, um fundo misterioso e abissal, como diz Nietzsche:

¹⁷³ TD, p.89-90.

¹⁷⁴ Ibidem, p.90.

¹⁷⁵ NT, p.43.

¹⁷⁶ Ibidem, p.44.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

O "eu" do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua "subjetividade", no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo - tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio dia -: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel.¹⁷⁹

Nesse sentido o poeta lírico seria um *médium* das forças artísticas primordiais e não um sujeito. Em seu canto, a palavra (apolínea) é possuída pela música (dionisiaca). A palavra do poeta lírico é uma palavra afetada. Apesar de se enunciar na primeira pessoa, sua voz evoca, como diria Artaud, “uma espécie de estado mágico em que as sensações tornaram-se tais e tão sutis que podem ser visitadas pelo espírito”. Ou, como diria Deleuze acerca do atletismo artaudiano, o poetar do artista lírico seria como “um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas, ‘espectro plástico’.”¹⁸⁰

É essa *palavra-corpo-afeto*, espectro-abissal, que Artaud convoca para o palco da crueldade:

Isso significa que há novamente magia de viver, que o ar do subterrâneo, embriagado, como um exército reflui de minha boca fechada para minhas narinas escancaradas, num terrível barulho guerreiro. Isso significa que quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu.¹⁸¹

2.4) A imitação das forças afetivas

Como visto antes, quando Artaud fala de *vida*, não é da realidade ordinária ou dos dramas cotidianos que está a tratar e sim de forças ativas. E é especialmente através da noção de *duplo*, disseminada por todo seu livro (a começar pelo título: *O Teatro e seu Duplo*), que Artaud apresenta dois planos de ação das forças (um visível e outro invisível). Os duplos em

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans - Editora 34, São Paulo, 1992, p.223.

¹⁸¹ TD, p.171.

Artaud não se forjam como metáforas nem apresentam ideais estéticos, seja em relação ao teatro, à cultura, ao ator ou ao corpo, mas dão a ver dois planos de ação das forças que compõem a vida, não apenas aquela visível mas, primordialmente, como também afirma Nietzsche acerca do dionisíaco, seu *fundo misterioso* ou *abissal*. É, justamente, pelo *religare* com a duplicidade de ação das forças vitais (que multiplicam-se em todas as direções indefinidamente) que Artaud propõe retomar a potência própria do teatro.

Tal como em Nietzsche, a dualidade artaudiana coloca-se como problema ontológico, na medida em que sua luta/jogo entre crueldade e linguagem evoca uma relação necessária entre força e forma. A visão dos *duplos* em Artaud cria, em simultâneo, relações de identidade e diferença que expressam as interações *dinâmicas* entre natureza e cultura, acontecimento e representação, sensação e imitação, corpo e palavra, pensamento e sentido, criação e cosmos, vida e arte. O Teatro da Crueldade, como duplo de uma vida ativa, teceria essa rede de relações que conecta os planos de ação das forças. Contudo, se por um lado, os duplos de Artaud opõem-se radicalmente aos dualismos ocidentais (que separam matéria e espírito, corpo e pensamento), por outro, como atenta José Gil, isto não significaria uma perspectiva monista, de retorno ao “Um e o Mesmo”¹⁸².

Esta importante questão está colocada em “Teatro Alquímico”¹⁸³, texto onde Artaud associa as operações artísticas às operações alquímicas e, por meio dessa analogia, articula uma espécie de mito da Criação que envolve o nascimento do teatro. Neste contexto, a Criação, no sentido forte do termo, dá-se em dois momentos. O primeiro momento é descrito por Artaud como ato “de uma Vontade una - e sem conflito”¹⁸⁴ e o segundo enquanto “Cosmos em ebulição”¹⁸⁵. Como defende Jean Luc-Nancy, o primeiro tempo da criação, descrito por Artaud, não seria mais que “a ‘ideia’ (...) o princípio e a decisão de existência do mundo”¹⁸⁶, enquanto que o segundo manifestaria-se como uma “efetividade, que sobrevem menos como uma outra etapa do que como a abertura real do mundo (...) O Cosmos é

¹⁸² GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2018, p.151.

¹⁸³ Cf. TD, p.49-54.

¹⁸⁴ TD, p.52.

¹⁸⁵ Ibidem, p.53.

¹⁸⁶ NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e Filosofia*, Editora da UFSC e Editora Argos, Florianópolis, 2016, p.163

atravessado de conflitos.”¹⁸⁷ Assim, o teatro originário ou, nas palavras de Artaud, o “drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo momento da Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da ideia.”¹⁸⁸ E essa “ideia”, ao contrário do modelo platônico, adensa-se como “expressão [sólida e opaca] da própria luz, da raridade e da irredutibilidade”¹⁸⁹ O teatro, diz Artaud, nasce “de uma anarquia que se organiza”¹⁹⁰ e assim comporta essa força primária que quer se auto-formar. Ainda segundo Nancy:

(...) há uma opacidade, uma espessura material indispensável da apresentação do que está em jogo na Criação ou no Cosmos – como criação e cosmos – na medida em que o conflito pertence àquilo que está em jogo. É o conflito cósmico (metafísico, diz ele alhures) que demanda a ser apresentado como “drama”. Por que ele deve ser apresentado? Porque de si mesmo ele é ou exige a apresentação.¹⁹¹

Essa relação Criação/Cosmos parece recolocar, em termos cosmológicos, a questão da abertura da representação (tratada anteriormente), sustentada insistentemente por Artaud em sua “necessidade implacável” de devir ou por seu “apetite de vida”, mas também por Nietzsche quando afirma a “sede primitiva de aparências” das forças artísticas primordiais ou a embriaguez lúcida no jogo do artista trágico.

Poderia-se dizer, então, que na perspectiva cosmológica do teatro em Artaud, *Criação* e *Cosmos* articulariam-se como Dioniso e Apolo, como instantes de um movimento eterno que geram “unificações”¹⁹² múltiplas. Pois o Teatro da Crueldade, como *duplo* de uma *vida ativa*, invoca sua força de geração primordial que manifesta-se como força plural, primária mas não una, e muito menos sem conflito. Assim, a luta permanente do teatro seria cruel por acionar no corpo a dor da cisão, mas seria também lúcida por projetar seus devires no “adensamento da ideia”.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ TD, p.52.

¹⁸⁹ Ibidem, p.53.

¹⁹⁰ Ibidem, p.52.

¹⁹¹ NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e Filosofia*, Editora da UFSC e Editora Argos, Florianópolis, 2016, p.163

¹⁹² TD, p.52.

E neste ponto chega-se, finalmente, à questão colocada inicialmente por esta pesquisa: Como, praticamente, o Teatro da Crueldade proporia re-ativar essa potência mágica/alquímica do teatro? Que cultivo seria necessário para ativar esta potência “perdida”? Em *Um Atletismo Afetivo*¹⁹³ encontra-se exemplo emblemático deste cultivo nas propostas direcionadas ao ator que buscam responder à necessidade fundamental de seu teatro: a de encarnar forças vitais. O corpo duplo do ator seria o corpo capaz de incorporar essas forças. Um corpo despossuído da psicologia, dos gestos e das entonações cotidianas, que não busca imitar o mundo visível, mas sim as irradiações das forças invisíveis do afeto.

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos.

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano.

O ator é como um atleta do coração.¹⁹⁴

Esse outro corpo do qual fala Artaud, esse corpo afetivo, seria um *duplo* do corpo físico. E caberia ao ator conhecer e exercitar, tal como um atleta, as “localizações físicas dos sentimentos”, sua “musculatura afetiva”. Mas, qual seria, então, a exigência de Artaud à arte do ator para que se realizasse a “operação mágica” de conexão entre estes dois planos? Esta é uma questão importante, pois permite avaliar em que medida a arte do ator pode ser pensada como uma prática de cultivo das forças vitais e do processo cruel de suas sensações no corpo.

Na analogia de Artaud entre o corpo físico do atleta e o corpo afetivo do ator reside uma tensão paradoxal. Da mesma forma que um atleta exercita sua musculatura para conquistar uma agilidade extraordinária, o ator deveria ativar ao extremo sua sensibilidade para desenvolver um corpo duplo, extraordinário na medida em que se tornaria ao mesmo tempo receptivo e ativo, extenso e intenso, espontâneo e preciso, presente e extemporâneo. Para isso, um ator poderia exercitar sua atenção, sua capacidade sensorial, assim como explorar os fluxos de sua afetividade e o modo como essas forças imprimem-se em sua fisiologia. Deveria conhecer as “localizações físicas dos sentimentos”, pois existiria, para Artaud, uma relação espectral entre estes dois corpos (físico e afetivo) que permitiria ao ator

¹⁹³ Cf. TD, p.151-160.

¹⁹⁴ TD, p.151.

tomar consciência dos ritmos, intensidades, vibrações, qualidades, limites, densidades que os estados afetivos acionam em sua fisiologia:

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade. Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade.¹⁹⁵

Esta relação espectral, fantasmagórica do corpo físico com seu duplo afetivo, evoca os meios pelos quais um ator poderia aceder às fontes de sua afetividade. Tal como a dor fantasma sentida em membros ausentes de um corpo mutilado¹⁹⁶, o corpo afetivo, “como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade”, produz sintomas (coincidências, encontros) no corpo físico, e são estes acontecimentos que o ator deveria perceber, apreender, imitar. Pelo rastro destes sintomas seria possível ativar a partir do corpo físico a experiência afetiva, por exemplo, pelas variações e modulações da respiração, pela alteração da velocidade sanguínea, pelos fluxos de contrações e contorções musculares, pelas mudanças de temperatura da pele ou pelos ritmos cardíacos. Ou seja, seria possível instaurar, cultivar conscientemente/tecnicamente as condições para o acontecimento de um processo vivo e autônomo.

Como se viu em Nietzsche, trata-se aqui da imitação de processos vitais e não de uma “cópia inerte” do mundo sensível, ou seja, trata-se da possibilidade de irradiar as forças da afetividade que atravessam carne e nervos.

A crença em uma materialidade fluidica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro. Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ibidem, p.153.

¹⁹⁶ Cf. RAMACHANDRAN, V.S.; BLAKESLEE, Sandra. *Fantasmas no Cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*, tradução Antônio Machado, Editora Record, Rio de Janeiro, 2004.

¹⁹⁷ TD, p.154.

A conjunção entre o desenvolvimento de uma hipersensibilidade¹⁹⁸ afetiva e a instauração de um processo consciente, que exige precisão e rigor, é reveladora do que está em jogo no “ato vivo” proposto por Artaud. A espontaneidade aqui precisa estar vinculada ao rigor, pois este seria o meio de estabelecer o fio de alta tensão entre afetividade e linguagem/forma. De um lado, põe-se a expansão dos limites do corpo numa erupção de “forças da afetividade”, que escapam ao organismo sócio-político regulado por normas e comportamentos estabelecidos. E de outro, o desenvolvimento da capacidade de dar margem ao acontecimento, de articulá-lo de forma precisa e consciente, de encarnar as forças que não cessam de se mover.

No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica.¹⁹⁹

As paixões não são abstrações para Artaud, suas forças estão enraizadas na carne. A imagem de um “atleta do coração” explicita a relação de duplicidade (não dualista) que Artaud tem acerca do corpo e da arte. O duplo afetivo não está separado do físico, é como que seu avesso. Como as faces de uma mesma moeda que nunca se vêem mas compartilham o mesmo corpo. A figura do curandeiro, que encarna a articulação de Artaud entre ciência e poesia, invoca a conjunção de forças opostas. De um lado, precisão, consciência e forma. E, de outro lado, espontaneidade, anarquia e desmesura. O cultivo destas energias, ao mesmo tempo conflituantes e complementares, revela nas propostas de Artaud um modo de intensificação fisiológica para o ator. Um modo de cultivar a “intensificação de todo o sistema afetivo”²⁰⁰, como diria Nietzsche.

Ora, é perceptível nesse corpo afetivo, do qual Artaud trata, a evocação de um corpo extático, embriagado, metamórfico, como aquele dionisíaco apresentado por Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia*, um corpo música, corpo vibração, fluxo informe e incessante de vida. O atletismo proposto por Artaud apresenta-se como um modo de cultivo do sentir, como

¹⁹⁸ Cf. GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos*, tradução Ana Kiffer, Zazie Edições, Rio de Janeiro, 2016, p.12.

¹⁹⁹ TD, p.154, 1999.

²⁰⁰ CI, p.69.

intensificação dos processos vitais, da “densidade voltaica”²⁰¹ do corpo. Esse cultivo atuaria como um exercício de intensidade, de embriaguez, de onde o ator tal, como um curandeiro, devolveria um saber poético do corpo. Em outras palavras, o ator ao cultivar a embriaguez, estaria a erigir uma ponte entre os corpos físico e afetivo, tornando-se um canal de condensação das forças artísticas imanentes que manifestam-se em sua fisiologia. “Cultivo” aqui poderia significar uma sabedoria poética que age tanto de forma intuitiva quanto imitativa.

O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido. No entanto, por mais que se pense o contrário, não se trata de ensiná-lo a delirar. Trata-se de acabar com essa espécie de ignorância desvairada em meio à qual avança todo o teatro contemporâneo, como em meio a uma sombra, em que ele não pára de tropeçar. - O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir.²⁰²

Em *Um Atletismo Afetivo*, Artaud expõe não apenas a necessidade de preparação (técnica) de um ator, mas, principalmente, apresenta seus paradigmas desta arte (do ator, do teatro): a necessidade de intensificação extraordinária do sentir, a tomada de consciência dos processos vitais do corpo e a luta incessante por regenerar possibilidades da linguagem, de imitar, compor e performar as visões que “irradiam as forças de sua afetividade”.

Percebe-se, portanto, que o *esquecimento de si* provocado pela embriaguez do corpo imbuído pelas forças artísticas, descrito por Nietzsche, também é elemento fundamental no *atletismo afetivo* de Artaud, onde o corpo do ator não mais reproduz a psicologia e o comportamento social, mas *imita* “forças de sua afetividade”, ou seja, a força apolínea de imitação estaria implicada neste jogo lúcido do ator com a embriaguez.

A luta entre forças dissonantes e complementares efetivada pelo artista trágico e pelo atleta afetivo poderia ser descrita também como uma luta entre arte e caos, como propõem Deleuze & Guattari: “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma

²⁰¹ TD, p.160.

²⁰² TD, p.153.

visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.”²⁰³ E neste sentido, o elemento da embriaguez, enquanto intensificação que faz “esvanecer o subjetivo”²⁰⁴, se articularia com a construção do que Deleuze & Guattari chamaram de um *bloco de sensação*. Pois, a embriaguez dá a ver a configuração de um espaço potencial de geração, que fertiliza o terreno do artista (ao esvaziá-lo de si mesmo) para que este gere o território da obra. Como defendem Deleuze & Guattari, trata-se de “um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas, ‘espectro plástico’.”²⁰⁵

O jogo com a embriaguez (ou a capacidade de despertar dentro de um sonho) possibilita ao ator compor uma “vida artificial”, um corpo-sonho, obra-viva, ente não-orgânico que vive na medida em que carrega em si forças ativas e capazes de agir diretamente sobre a sensibilidade do espectador. A força dionisíaca que impulsiona nos corpos a embriaguez e os faz esquecerem de si mesmos, abre-os a um horizonte metamórfico, ou ainda, nos termos de Deleuze & Guattari, a um “devir sensível, “(...) ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é)”²⁰⁶.

O jogo com a embriaguez do artista trágico imita as forças (e não as formas) de geração da vida. Esse modo de intensificação do sentir e da visão gera uma abertura: a possibilidade de devir-outro “continuando a ser o que é”. De modo análogo, o corpo duplo artaudiano, ao mesmo tempo embriagado e lúcido, violento e rigoroso, projeta uma visão do Caos, um corpo de sensação.

²⁰³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans - Editora 34, São Paulo, 1992, p.262.

²⁰⁴ NT, p.30.

²⁰⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit, p.223.

²⁰⁶ Ibidem, p.229.

CAPÍTULO 3: PARA ACABAR COM OS ORGANISMOS DE PODER

Em 1936, um ano antes de ser internado, Artaud parte em viagem para o México, numa aventura obstinada por encontrar uma “cultura viva”. O artista atravessa montanhas (literalmente) para encontrar o povo indígena *Tarahumara* e participar de rituais de cura ativados pela ingestão do *Peyotl*. As dificuldades envolvidas na realização dessa viagem são imensas e esse período terá um impacto determinante no estado de saúde de Artaud. O *Rito do Peyotl entre os Tarahumaras*²⁰⁷ será escrito sete anos após sua viagem ao México, no Hospital Psiquiátrico de Rodez, em 1943. A experiência com o *Peyotl* e os *Tarahumaras* exerce influência determinante na última fase de sua obra, como se verá adiante na análise de sua peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*.

No período entre 1937 a 1946, enquanto a Europa é assolada pela Segunda Guerra Mundial, Artaud vive em isolamento absoluto em asilos psiquiátricos no interior da França. Entre 1943 e 1946²⁰⁸, Artaud enfrenta ainda a violência dos tratamentos de choque no hospital psiquiátrico de Rodez. Aos cuidados de Dr. Gaston Ferdière (médico-chefe responsável por Artaud em Rodez) o tratamento alternava entre a oferta de cadernos, o estímulo à escrita e sessões de eletrochoques. Sem dúvida o paradoxo da crueldade artaudiana mostrava-se, aqui também, nesta experiência de um corpo ao mesmo tempo sujeito às instituições (as cargas elétricas no seu corpo produziam convulsões a ponto de quebrarem seus ossos) e aberto à metamorfose (renascido como escritura poética).

Em 1947, quase uma década após a publicação de *O Teatro e seu Duplo* e meses antes de sua morte, Artaud escreve um poema que, tal como os manifestos citados anteriormente, tem como título “O Teatro da Crueldade”²⁰⁹. É inegável que o poema “O Teatro da Crueldade” de 1947, marca as diferenças dessa outra fase da vida de Artaud em relação ao período anterior d’*O Teatro e seu Duplo*. Porém, ainda assim, a crueldade mantém-se ao longo de seu percurso como pedra de toque, critério afetivo dinamizador de sua perspectiva

²⁰⁷ Cf. ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*, tradução de Aníbal Fernandes, Relógio D’Agua Editores, Lisboa, 2000.

²⁰⁸ Cf. ARTAUD, Antonin. “*Œuvres*”, Édition d’Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, 2004, p. 1756-1762.

²⁰⁹ Cf. PJD, p.51-68. Escrito como parte final de sua peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, o texto acaba por ser excluído da emissão por questões de minutagem e só será publicado após sua morte.

do teatro, do corpo, da vida. E é possível pensar que nesses últimos anos de vida o palco do Teatro da Crueldade passa a ser seu próprio corpo, transformado em trincheira de guerra contra as macro estruturas do poder.

Quem sou eu?
Donde venho?
Sou Antonin Artaud
e mal digo isto
como só eu o sei dizer
imediatamente
vereis o meu corpo actual
voar em estilhas
e refazer
sob dez mil formas
notórias
um corpo novo
no qual jamais
me podereis
esquecer.²¹⁰

A crueldade artaudiana avança incansavelmente contra os limites da linguagem, escava dimensões subterrâneas do “si mesmo” (dimensões pré-verbais), agindo como um impulso “arqueológico” da vida de um corpo que luta para se inscrever, para se transformar em linguagem. Essa luta para se inscrever tortura os órgãos, vira-os do avesso, subverte suas funções normais e civilizadas. A violência da crueldade artaudiana é como a violência de um parto: para que uma vida apareça seria preciso abrir um espaço, um vazio na carne, deslocar os ossos. A dor seria sinal de nascimento.

No “último” Artaud é o próprio corpo do artista que, como palco da crueldade, desorganiza suas funções para subtrair as representações de poder nelas inoculadas. O *corpo sem órgãos* é este corpo outro, inato, renascido como corpo metamórfico de artista. A crueldade artaudiana é força violenta de liberação desse outro corpo contra tudo o que possa impedir sua força de geração. A embriaguez da crueldade age nesta auto-geração que necessita, para engendrar-se, descolar-se da própria pele, da cultura, da farmacologia, do juízo de Deus, dos choques elétricos ou da “santa” família. Seria necessário esvaziar-se, abismar-se,

²¹⁰ PJD, p.5.

para então parir uma linguagem singular, um corpo anorgânico que, paradoxalmente, vive na carne, pois tem no corpo do artista sua matéria prima.

Por essa ótica da crueldade artaudiana é possível perceber o *corpo sem órgãos* como a luta que caracteriza o processo do artista, ou seja, seu esforço de encarnar esta força, de tornar-se um corpo ao mesmo tempo singular e metamórfico. E se, por um lado, sabemos que Artaud só introduziu o termo o *corpo sem órgãos* na fase final de sua obra, por outro, nota-se que esse “corpo-luta” esteve presente antes, de forma seminal, nos textos que compõem *O Teatro e seu Duplo*. A investigação sobre este *outro corpo* gestado por Artaud ao longo de sua obra, traz as seguintes indagações: O *corpo sem órgãos* seria resultado de uma técnica ou de um método? Poderia ser interpretado como uma prática artística em Artaud? Poderia ser considerado uma obra ou um conceito? Ou ainda, seria a produção mais contundente de sua embriaguez?

O homem é doente porque foi mal construído.
Temos de nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse
animalejo que mortalmente o corrói,
deus
e juntamente com deus
os seus órgãos.
Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças,
mas não há nada mais inútil do que um órgão.
Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos
libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua
verdadeira liberdade.
Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes “musette”
e esse avesso será
o seu verdadeiro direito.²¹¹

O termo *corpo sem órgãos* aparece uma única vez em toda obra de Artaud, justamente no trecho citado acima que encerra a peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus* escrita poucos meses antes de sua morte. Nossa hipótese é a de que, embora Artaud só nomeie o *corpo sem órgãos* na última obra, é possível rastrear uma espécie de gênese deste “outro corpo” em seu projeto teatral, especialmente em *Um atletismo afetivo*, como visto

²¹¹ PJD, p.33.

anteriormente, mas também na “embriaguez” que parece reger as propostas de seu *Teatro da Crueldade*.

Mesmo sendo introduzido tardiamente na obra de Artaud, o conceito do *corpo sem órgãos* é um dos temas mais explorados no universo artaudiano devido, como se sabe, à intensa influência que exerceu sobre a obra de Deleuze & Guattari, principalmente, mas também sobre autores como Blanchot e Derrida. Por esta razão, faz-se necessário esclarecer que este estudo se propõe pensar o *corpo sem órgãos* sobretudo no âmbito da obra artaudiana e não tanto nos desdobramentos que este teve na obra desses outros autores. Ainda assim é importante notar que, em *A lógica da sensação*, Deleuze descreve o *corpo sem órgãos*, como um corpo que luta contra o organismo: “O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo.”²¹² A organização dos corpos indicaria as estruturas de poder, os organismos morais, políticos, sociais, e seus respectivos órgãos de representação que regulam a vida e os corpos.

Em Artaud esta oposição aos organismos de poder é fundamental em seu projeto cênico desde muito cedo, através de uma crítica feroz ao *modus operandi* do teatro europeu, à organização totalitária da cena e à representação racionalista. Num primeiro momento, Artaud declara o *Teatro da Crueldade* em oposição à organização do teatro ocidental, embora a sua luta no interior da linguagem seja indissociável de uma luta do/no corpo pela/da vida. O aprisionamento da força-vida-crueldade numa forma moribunda, como a de um teatro psicológico, é sintoma para Artaud da mortificação da cultura e do adoecimento dos corpos. E essa crítica não só continuará presente em Artaud até o fim de sua vida como se desenvolverá, cada vez mais, no ato de desafiar os limites da linguagem. A reclusão do artista em hospitais psiquiátricos provoca uma interrupção em sua atuação profissional nas artes, aparta-o da convivência (desde sempre turbulenta) com o meio artístico, mas não o impede de desenvolver uma poética singular. Durante sua tortuosa estadia em Rodez, Artaud volta a escrever incessantemente, a pensar (com) o seu corpo, com a sua sensação de mundo, a gritar a dor de uma vida dilacerada pelos órgãos do poder e pelas instituições normativizadoras do corpo e da cultura.

²¹² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.51.

É nesta linha de argumentação que se irá abordar, no ponto seguinte, a gestação do *corpo sem órgãos* como expressão máxima da luta primordial em Artaud (entre crueldade e linguagem), através da análise de sua peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*. Propõe-se a apreciação desta obra como exemplo concreto de algumas das afinidades afetivas entre as visões de Artaud e de Nietzsche sobre o teatro e a vida, já abordadas nos capítulos anteriores. Em *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, Artaud concretizará os elementos fundamentais do Teatro da Crueldade, ao operar uma linguagem mágica portadora de um corpo de sensação, de uma palavra afetada/embriagada. Neste sentido o *corpo sem órgãos* atua como máquina de guerra, corpo afetivo metamórfico, figura não figurativa que ataca, apaga, borra, perfura os órgãos representantes do Logos, do juízo de Deus.²¹³

3.1) Sobre uma obra sem órgãos

Em 1946, Artaud deixa o Hospital Psiquiátrico de Rodez e volta a habitar próximo a Paris. Em seus últimos dois anos de vida, mesmo com a saúde extremamente debilitada, continua a escrever e a publicar suas obras. Entre as principais realizações deste período está a peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, que teve sua emissão censurada na véspera de ir para o ar. Esta peça curta²¹⁴ é composta por cinco partes textuais, entremeadas por breves interstícios sonoros/musicais feitos de ruídos, xilofonias e gritos. A introdução e a conclusão são interpretadas pelo próprio Artaud; a segunda parte (“Tutuguri - Ritual do Sol Negro”) pela atriz Maria Casarès; a terceira parte (“A procura da Fecalidade”) pelo ator Roger Blin; e a quarta parte (“Põe-se a questão de...”) por sua jovem atriz/assistente na época, Paule Thévenin, futura editora de suas obras completas.

Estruturalmente, estas diferentes partes que compõem *Para acabar de vez com o juízo de Deus* não estão interligadas e não há praticamente continuidade textual entre elas. Cada uma constitui, de certo modo, um universo autônomo. Não existem personagens, tampouco a narração de uma história. Mesmo na conclusão onde Artaud forja uma espécie de diálogo de ataque e defesa dos temas abordados ao longo de toda peça, o texto assume novo tom, um

²¹³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.86.

²¹⁴ A versão original e integral da peça está disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A&t=47s>

novo ritmo e dinâmica vocais, estranhos às partes precedentes. Ao invés de se identificar com personagens ou com uma história, o espectador/ouvinte tem a atenção agarrada por vozes carregadas por uma estranha eloquência, como se tomadas por algum estado extraordinário. Ao ouvir a reprodução desta peça é possível apreender exponencialmente a potência das palavras na vibração das vozes. Afinal, não é apenas pelo entendimento do texto que a peça fisga os sentidos dos ouvintes, mas pela incomum qualidade vibratória impressa na fala. Paradoxalmente, esta intensidade ondulatória e rítmica das vozes não retira do ouvinte as possibilidades de interpretação da textualidade, ao contrário, provoca uma espécie de torção na percepção das palavras que move desencadeamentos sensórios, correntes de pensamentos sentidos e sentimentos críticos.

Para aprofundar essa análise faz-se necessário analisar mais detalhadamente a obra em questão. Na primeira parte de *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, Artaud começa por apresentar uma espécie de paradigma dominante e ascendente de um corpo sociopolítico. A expansão da potência econômica norte-americana e suas técnicas de objetificação, artificialização e consumo da vida é o foco da sua crítica-poética. A notícia (fabulosa e realista ao mesmo tempo) que acaba de chegar aos ouvidos de Artaud é “sensacional”, diz ele em tom irônico. Os americanos estariam submetendo crianças das escolas públicas à recolha compulsória de esperma, a ser inseminado artificialmente no futuro, com o intuito de “fabricar” soldados. Este caso seria emblemático do ideal americano de progresso que, por meio da guerra, visaria instaurar a supremacia de seus produtos. A empresa bélica geraria, evidentemente, a submissão de outros povos ao domínio americano, mas também progresso econômico e científico. O projeto dos “capitalistas natos”, denunciado por Artaud, teria na guerra a principal ferramenta de construção de uma maquinagem produtiva, de alta concorrência. Tal projeto daria a ver a propaganda e a propagação de um paradigma de progresso, que, ao fim e ao cabo, determinaria uma organização da vida.

É que é necessário produzir, / necessário, mediante todas as possíveis formas de actividade, / substituir a natureza onde quer que esta possa vir a ser substituída, / necessário abrir à inércia humana um mais lato campo, / necessário que o operário tenha onde se empregar, / necessário criar novos campos de actividade / para então enfim se instaurar o reino de todos os falsos produtos fabricados / de todos os ignóbeis ersatz sintéticos / onde a bela verdadeira natureza não tem lugar / cedendo de uma vez para sempre que vergonha o lugar a todos os triunfais produtos de

substituição, / onde o esperma de todas as fábricas de fecundação artificial / se excederá na produção de exércitos e couraçados.²¹⁵

De certo modo, a apresentação da peça erige-se como um ataque, um ato de protesto (e escárnio) a um sistema de pensamento programado para comprimir e regular os corpos por meio de uma organização funcional e mercantil da vida. A sintetização e capitalização das necessidades mais primárias da vida humana (do líquido seminal ao alimento) dão a ver a primeira imagem de organismo contra a qual Artaud grita: o organismo sócio-político como colonizador do corpo e da vida, do corpo-vida, da “bela verdadeira natureza”. Este aspecto colonizador também se manifesta porque Artaud associa este modelo americano beligerante de progresso ao violento período de conquista e colonização do continente americano. Invoca-se o “imperialismo guerreiro”²¹⁶ que violentou e subjugou os povos indígenas que antes ocupavam aquele continente, uma conjugação histórica de suma importância para Artaud, que abarca a relação entre cultura/civilização e vida.

Nesse sentido, o protesto de Artaud em relação à civilização ocidental relaciona-se com uma ideia de cisão entre cultura e vida que, por sua vez, teria origem na desidentificação entre ato e pensamento. Artaud contesta uma cultura dualista que submete o corpo à razão e a ação ao pensamento, afirmando, inversamente, que ato e linguagem expressam uma duplicidade da vida do corpo: o espírito é feito de carne e o corpo é matéria pensante. Nesse caso, não se trataria de extrair pensamentos das ações pois as próprias ações expressariam os pensamentos e vice-versa. Em *Teatro e Cultura*, prefácio de *O Teatro e seu Duplo*, Artaud explicita essa questão:

(...) para todo o mundo, um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações. É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos.²¹⁷

A figura do civilizado culto, em Artaud, é exemplar da cisão dualista da cultura ocidental. A cultura, desta perspectiva, seria um meio de acumulação e organização que

²¹⁵ PJD, p.19.

²¹⁶ Ibidem, p.47.

²¹⁷ TD, p.2-3.

modela a vida através de sistemas de pensamento e o homem culto, por sua vez, seria como uma “carcaça”, isto é, um repetidor de representações ou um “simples órgão de registro”²¹⁸. A dimensão cultural, entendida deste modo, é para Artaud incubadora de uma vida sem magia, uma vida sem *vida*, pois implicaria a submissão da *força vida* a formas/valores fixados que não expressam suas necessidades atuais. Artaud evoca uma *cultura em ação*²¹⁹ enquanto atividade urgente e necessária para cultivar meios que expressem *a vida*. Assim, “(...)quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam.”²²⁰ A ação de uma cultura enraizada nessa forma de vida que escapa às formas, seria, segundo Artaud, literalmente, um cultivo da vida, da intensidade, do afeto, do devir, e não um culto autômato a formas (mortas) de representação.

Em *Para acabar de vez com o juízo de deus*, Artaud contrapõe o organismo dos “capitalistas natos” à cultura *Tarahumara*, “esseoutro povo que deitado por terra come o delírio que lhe deu a vida”²²¹. A cisão operada na civilização ocidental entre cultura e vida, ato e linguagem, é contraposta por Artaud à realidade de outras culturas (ditas primitivas), que seriam pelo contrário regidas pela vida. Esse apetite de vida que escapa das velhas formas e engendra novas, é o que Artaud nomeia mais propriamente como corpo, um corpo afetivo, que é um duplo do físico.

Terminada a introdução da peça, a passagem para a segunda parte é feita de sons e gritos que fazem sentir o corte profundo da experiência provocada. “Tutuguri, o rito do sol negro” surge como um ritual-poema regido pela embriaguez do *Peyotl*. A introdução deste segundo quadro, onde o “tom maior do rito é justamente a abolição da cruz”²²² é, como diz Deleuze acerca de Bacon, um rompimento dos limites do organismo. É a sensação do corpo-vivo que toma lugar na textura da peça.

O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico,

²¹⁸ Ibidem, p.8.

²¹⁹ Ibidem, p.2.

²²⁰ Ibidem, p.8.

²²¹ PJD, p.20.

²²² PJD, p.25.

rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou emoção vital.²²³

Os gritos que dão início ao rito Tutuguri são, da mesma forma, vibrações espasmódicas que dão a ouvir/sentir o tremor, o irromper das forças vitais no corpo físico/orgânico. Este segundo ato ecoa de forma explosiva no interior da peça, atuando em múltiplos níveis ao mesmo tempo, pois é o próprio corpo-vivo, o *corpo sem órgãos* que ataca o território evocado na primeira parte. O organismo macro-político²²⁴ é invadido pela cultura viva *Tarahumara*.

Sim, muito estranho é isso que eu digo, que os Índios anteriores a Colombo eram, ao contrário do que se crê, um povo estranhamente civilizado, gente que justamente conheceu uma forma de civilização assente no princípio exclusivo da crueldade.²²⁵

A partir do rito Tutuguri é possível perceber que a própria obra *Para acabar de vez com o juízo de Deus* é construída por Artaud como um corpo duplo, ao mesmo tempo orgânico e anorgânico, físico e afetivo. E que, ao apresentar num primeiro momento, um paradigma macro-político, Artaud está compondo uma espécie de fundo-organismo que será perfurado, atravessado, deformado por uma figura, força-vida, que expressa a crueldade, cultura-em-ação da civilização indígena.

Tal como Deleuze identifica nos quadros de Bacon²²⁶, Artaud aumenta o nível de intensidade e de “densidade voltaica” de sua peça radiofônica ao fazer irradiar as forças da crueldade que deformam o organismo ocidental através da sensação transportada pelo ritual de “abolição da cruz”. Artaud introduz na peça uma força insurgente dirigida contra o “juízo de Deus”: um corpo-crueldade que invade o sistema regulador da vida para virar do avesso o organismo que objetifica e “funcionaliza” o corpo.

²²³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.52.

²²⁴ É curioso que mais tarde este organismo seja tematizado por Foucault como “biopolítica”.

²²⁵ PJD, p.47.

²²⁶ DELEUZE, Gilles. Op. cit, p.52: “(...) a Figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional).”

A partir daí, instaurada a revolta, a peça avança, nas partes subsequentes, atacando o coração do organismo-Deus em cheio. Ouvimos a imprecação de Artaud contra o domínio d Cristo “que aceitou viver sem corpo”²²⁷, contra o ser (enquanto unidade biológica-funcional) e contra o “homem carcaça”²²⁸ que funciona de acordo com os órgãos e dessa forma existe, mas não vive. É através da vociferação contra a fecalidade do ser - uma existência funcional na qual o apetite de vida é reduzido literalmente a merda - que Artaud faz vibrar, através de entonações e distorções vocais, a força cruel de um corpo que “avança, invectivando o Invisível / a fim de pôr termo ao JUÍZO DE DEUS.”²²⁹ É a voz deste “corpo intenso, intensivo”²³⁰ que ouvimos falar. Como diz Deleuze, a sensação “possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração.”²³¹ A fala/música que Artaud compõe em *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* carrega essa realidade intensiva, vibratória e metamórfica. Uma espécie de linguagem mágica e monstruosa, uma representação sem órgãos representantes, que é justamente a realização de seu *Teatro da Crueldade*. É dos nervos e para os nervos que Artaud fala, e aqui o *corpo sem órgãos* é a sua língua, o seu grito, o seu *pathos*, o seu *canto de bode*.

²²⁷ PJD, p.33.

²²⁸ TD, p.41.

²²⁹ PJD, p.33.

²³⁰ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.51.

²³¹ Ibidem.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou tecer relações entre os pensamentos de Nietzsche e de Artaud, especialmente no que se referem ao teatro, elegendo como fio de ligação principal a afirmação de uma relação genética entre arte e vida em ambos os autores. Nietzsche e Artaud perscrutam como a necessidade do teatro se coloca nas condições elementares de sua fecundação e identificam nos processos embrionários do teatro a força afetiva/intensiva da atividade artística. Desta perspectiva genealógica, ambos autores identificam um combate primordial de forças ou uma luta geradora e constitutiva da arte teatral.

A afirmação e a defesa de um teatro vivo desenvolvem-se como necessidade de intensificação da vida da/na arte. Esse posicionamento implica, antes de mais nada, uma valoração da própria vida enquanto força de geração e procriação da natureza. Ou seja, a capacidade de criação posta na natureza, estaria colocada em todos corpos e a arte seria um meio de cultivar essa capacidade. E como se procurou mostrar, a força de imitação pode ser considerada uma capacidade artística imediata, na medida em que desvencilhamos a ideia de imitação tanto da noção de mimese derivada da poética aristotélica, quanto da cópia platônica. O que estaria em causa na imitação da/na arte é a força incessante de geração das formas e não uma capacidade de reproduzir as formas do mundo sensível. O artista seria um imitador dos processos vitais de criação da natureza, também constituinte de seu próprio corpo. A fisiologia da arte em Nietzsche e o atletismo afetivo em Artaud dão a ver o corpo humano como corpo de natureza que forja devires. Assim, a embriaguez dionisíaca/apolínea do artista trágico e o duplo corpo do ator afirmariam a capacidade de imitação das forças vitais como *meio* artístico autônomo, força primordial de tradução, transdução e composição.

Nesse sentido esta pesquisa buscou analisar a linguagem teatral, seus procedimentos, práticas e operações como um campo de cultivo (fecundação, gestação, engendramento) da vida. Um aspecto determinante dessa análise foi o reconhecimento, em ambos autores, da perspectiva de que o mundo é composto por forças, ou seja, de que tudo o que existe (seja animal, humano, coisa, astro, célula, conceito ou pedra) é atravessado e co-produzido por forças. Essa análise leva em conta a interpretação deleuziana da filosofia de Nietzsche que sustenta que o conceito de força não pode ser entendido como unidade mínima atômica mas, ao contrário, que caracteriza-se pela pluralidade, na medida em que toda força estaria sempre

em relação com outras, sujeitando ou sendo sujeita à dominação. A dinâmica das forças da natureza seria afetiva porque toda variação de ritmo, deslocamento, peso, intensidade ou vibração que os corpos podem efetivar, estaria necessariamente colocada num campo relacional, onde os corpos, de forma consciente ou inconsciente, intencional ou necessária, afetar-se-iam entre si.

A partir deste ponto, a convergência afetiva entre Nietzsche e Artaud é fundamental, pois ambos identificam a existência de forças que agem na intensificação da vitalidade e também de forças que, contrariamente, acionam sua degradação. Por essa ótica, o próprio conceito de vida se configuraria como um campo de luta entre forças. Assim, ao destacar e analisar os dois elementos primordiais apontados por Nietzsche n' *O Nascimento da Tragédia* foi possível avaliar de que modo a “recíproca necessidade” dos impulsos artísticos apolíneos e dionisíacos se apresenta como abertura de um horizonte afetivo da atividade artística, nomeadamente, no campo do teatro e da arte do ator.

Por outro lado, tentou-se eleger a força dionisíaca como condição primeira de existência ou substrato da arte trágica, demonstrando como Nietzsche afirma uma anterioridade e uma diferença de potência do dionisíaco em relação à força apolínea. Assim a necessidade recíproca dessas duas forças primordiais na constituição da tragédia colocaria-se, desde logo, de modo conflitante e desigual, como se, sem o dionisíaco, não pudesse haver o apolíneo, ou como se a força transfiguradora apolínea se manifestasse propriamente como transfiguração do dionisíaco. O artista trágico seria então um artista primordialmente dionisíaco porque diferentemente de um artista apolíneo, encarnaria um acordo dissonante entre a desmesura abissal do impulso dionisíaco e o contorno onírico do impulso apolíneo, que não permite o endeusamento da forma. Esse artista, “ao mesmo tempo onírico e extático”, jogaria com a embriaguez dionisíaca e nesse seu jogar estaria colocada a lucidez apolínea.

Ainda assim, seria o impulso dionisíaco - associado por Nietzsche à cruel sabedoria de Sileno, ao pessimismo vigoroso dos gregos e a uma capacidade extraordinária de sentir e sofrer - que teria a capacidade de irradiar as imagens e palavras apolíneas gerando assim a representação trágica. A imitação apolínea agiria como um meio artístico de aparição da embriaguez dionisíaca, e em última instância como “apetite primevo de aparência”²³², transfiguração da força informe de criação-destruição da natureza. A representação trágica se

²³² NT, p.39.

manifestaria como a realização de um ato transfigurador, ou seja, como uma representação do monstruoso - que apresenta uma visão do informe, do caos e uma simbolização do horror da natureza - mas também como uma representação monstruosa que desfigura a própria representação.

Tendo em vista a teia afetiva de relações entre o pensamento do filósofo sobre a tragédia e as propostas de Artaud para o Teatro da Crueldade, tomou-se a descrição nietzschiana do artista trágico como paradigma para investigar (pela ótica do artista) os processos envolvidos na composição de uma linguagem artística como um cultivo da embriaguez, ou seja, como a configuração de um espaço de intensificação da vida. A necessidade desse cultivo afirma o espaço da arte como um campo de experiências dedicadas ao acréscimo das potências vitais e a demarcação deste território afetivo/intensivo da atividade artística instalaria, por outro lado, um campo de guerra contra as forças de aniquilação da vida.

Os procedimentos poéticos de Artaud implicam a convocação da crueldade como necessidade intensiva do teatro sem a qual não seria possível ativar a potência dessa linguagem. A crueldade artaudiana traduz-se como uma necessidade inelutável, terrível e excessiva, que exige um despertar do corpo, da sensibilidade, “dos nervos e do coração”. A violência da crueldade manifestar-se-ia como força intempestiva “capaz de passar por cima de tudo” para inscrever no palco uma língua dos corpos, autônoma e não submetida ao juízo do “deus-autor”.

Assim, a crueldade artaudiana ligar-se-ia às forças vitais que só os corpos podem veicular. E a concretude da linguagem teatral estaria vinculada à capacidade de sentir, à força afetiva conclamada por Artaud na ativação de um duplo corpo do ator. A conexão entre o corpo físico e o corpo afetivo traduz exemplarmente a operação mágica que o teatro da crueldade deveria efetivar. Essa magia é evocada por Artaud, não metaforicamente, mas como um conjunto de procedimentos artísticos que implicam a imitação das forças. A capacidade extraordinária de sentir e sofrer enunciada por Nietzsche e Artaud como embriaguez ou crueldade (e sem a qual o acontecimento do teatro não se realizaria) está em jogo nas operações artísticas do *atleta do coração* artaudiano. O exercício da potência afetiva implicado no desenvolvimento do corpo metamórfico do ator, colocaria em perspectiva um modo estranho (ao mesmo tempo mágico e científico) de “(des)conhecer-se”.

Nesse sentido, o antagonismo de Artaud ao teatro moderno deve-se à sua visão de que este teatro perdeu seu poder mágico e isto significaria também a perda da capacidade de se conectar com a vida e de imitar as forças invisíveis da afetividade. O teatro teria deixado de ser um espaço de intensificação das forças vitais, de auto-geração, de devir, para tornar-se um espaço de reprodução e representação de poderes e saberes normatizantes. Espaço feito por e para órgãos de registros²³³, como diria Artaud, ou por e para bibliotecários²³⁴, segundo Nietzsche.

A questão da representação coloca-se no centro do problema que a tragédia em Nietzsche e o Teatro da Crueldade em Artaud precisam enfrentar. A afirmação do dionisiaco, da embriaguez, das forças da afetividade, da capacidade de sentir e sofrer, das dores do parto, da crueldade, do acontecimento, não são de fato um ataque ao apolíneo, à imitação ou à palavra. A batalha travada tanto por Nietzsche quanto por Artaud, configuram uma afirmação e defesa de um campo afetivo da arte, que teria sido invadido, ameaçado e mesmo aniquilado pela força socrática, pelo racionalismo, pelo naturalismo psicológico, pela moral transcendental, pelo juízo de Deus. Ambos lutam contra a transformação do teatro (e da vida) em um campo de representação do poder do logos, que exclui do palco a dimensão afetiva, a operação mágica de afetação e contágio entre os corpos, a intensificação do sentir, o tecido misterioso e opaco da vida, o *pathos* dionisiaco. Talvez por isso o drama euripídico e o teatro moderno sejam analisados, por Nietzsche e Artaud respectivamente, como espaços de representação de poderes que diminuem a potência vital e que reificam as estruturas de poder que degradam a capacidade de sentir, adoecem o corpo e o pensamento, apartam ato e palavra, proliferam apatia e anestesia.

Por fim, gostaria de acrescentar que uma possibilidade não desenvolvida nesta pesquisa passaria pela investigação da obra artaudiana e de alguns aspectos políticos do seu projeto teatral em diálogo com o pensamento de Michel Foucault sobre biopolítica. Essa possibilidade permitiria pensar alguns desdobramentos dos temas já citados no contexto contemporâneo e perscrutar as possibilidades de insurgência atual que a linguagem teatral dispõe para contrapor uma cena política forjada por “fake news” e “fake bodies” esvaziados de afetividade.

²³³ TD, p.8.

²³⁴ NT, p.112.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Artaud / Traduções utilizadas

Œuvres, Édition d'Évelyne Grossman, Collection Quarto, Gallimard, Paris, 2004.

Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus, seguido de *O Teatro da Crueldade*, tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes, &ETC Publicações Culturais Engrenagem, LDA, Lisboa, 1975.

O Teatro e seu Duplo, tradução de Teixeira Coelho, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1999.

Os Tarahumaras, tradução de Aníbal Fernandes, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000.

Obras de Nietzsche / Traduções utilizadas

O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo, tradução J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

A Visão Dionisiaca Do Mundo, tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005.

Crepúsculo dos Ídolos, tradução Paulo César de Souza, Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

Ecce Homo, tradução Paulo César de Sousa, edição Companhia de Bolso, São Paulo, 2008.

Referências bibliográficas

BRANCO, Maria João Mayer, *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, disponível em <http://hdl.handle.net/10362/5109e>.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência - pesquisas de antropologia política*, tradução de Paulo Neves, Editora Cosac & Naify, São Paulo 2004.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, tradução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, tradução de Maria de Toledo Barbosa e Ovídeo de Abreu Filho, n-1 edições, São Paulo, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*, tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans - Editora 34, São Paulo, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, tradução, Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2ª edição, 1995.

DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade*, in. Lettres Françaises-Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, UNESP, São Paulo, Brasil, n. 11 (1), ISSN 1414-025X, p.63-74, 2010, disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>.

FELICIO, Vera Lúcia Gonçalves. *A Procura da Lucidez em Artaud*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.

FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, Sala Preta, v. 8, p. 197-210, nov. 2008, disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, Routledge, New York, 2008.

FRESE WITT, Mary Ann. *Nietzsche as Tragic Poet and his Legacy*. In: *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*, edited by Mary Ann Frese Witt, Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

GIL, José. *Caos e Ritmo*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2018.

GIL, José. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros*, Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2001.

GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos*, tradução Ana Kiffer, Zazie Edições, Rio de Janeiro, 2016.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*, EdUERJ, Rio de Janeiro, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*, tradução Pedro Sussekind, Cosac Naify, São Paulo, 2007.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico, de Schiller à Nietzsche*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e Filosofia*, tradução João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, Editora da UFSC e Editora Argos, Florianópolis, 2016.

PAVIS, Patrice. *De onde vem e para onde vai a encenação?* Revista Sinais de Cena, p. 59-68, 19 jul. 2017, disponível em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, Teatro e Ritual*, Editora Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

RAMACHANDRAN, V.S.; BLAKESLEE, Sandra. *Fantasma no Cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*, tradução Antônio Machado, Editora Record, Rio de Janeiro, 2004.

SALLIS, John. *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. *Drama/ Theatre/ Performance*, Routledge, London, 2004.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*, tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr., L&PM Editores, São Paulo, 1986.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, tradução Pedro Sussekind, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2004.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*, tradução Christine Greiner, n-1 edições, São Paulo, 2012.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*, tradução Carlos Eugênio Marcondes Moura, Editora Perspectiva, 2ª edição, São Paulo, 2009.

Bibliografia secundária

ARISTÓTELES. *Poética*, tradução Ana Maria Valente, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*, tradução Leyla Perrone-Moisés, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2005.

CONSTÂNCIO, João. *Arte e Nihilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*, Tinta-da-China, Lisboa, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*, tradução Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2010.

DIDEROT, Dennis. *Paradoxo sobre o Ator*, tradução Luis Matos Costa, Hiena Editora, Lisboa, 1993.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

FÉRAL, Josette. *Além Dos Limites - Teoria e Prática do Teatro*, tradução J. Guinsburg, Editora Perspectiva, São Paulo, 2015.

FOUCAULT, Michel. *La literatura y la locura*, traducción de Emmanuel Chamorro, Dorsal Revista de Estudios Foucaultianos, p.93-105, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*, translated by Erick Butler, Routledge, New York, 2016.

LINS SOARES, Daniel. *Antonin Artaud o artesão do corpo sem órgãos*, Lumme Editor, São Paulo, 2011.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche - Das Forças Cósmicas aos Valores Humanos*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital, Ensaios de biopolítica*, Editora Iluminuras Ltda, São Paulo, 2003.

PLATÃO. *A República*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno Contemporâneo*, tradução André Telles, Cosac Naify, 2012.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*, tradução Tomaz Tadeu, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2011.